



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Michelle Oliveira de Borborema

## **A COMICIDADE E O ATO LIVRE EM BERGSON**

Brasília  
2012

Michelle Oliveira de Borborema

## **A COMICIDADE E O ATO LIVRE EM BERGSON**

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como exigência final para obtenção do título de bacharel e licenciatura em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Herivelto P. Souza

Brasília  
2012

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço às amigas, amigos, professoras e professores, funcionárias e funcionários que viabilizaram, de alguma maneira, esta pesquisa.

De modo especial, sou grata ao professor Herivelto Souza pela disponibilidade e pelo apoio e cuidado com meus pensamentos.

À banca examinadora, pelo tempo dedicado a esta pesquisa.

À professora Ana Míriam e aos professores Hilan Bensusan e Julio Cabrera, figuras importantes e provocativas em meu pensamento.

Ao professor Wanderson Flor do Nascimento, pelo conselho de não levar tão a sério a questão do riso em Bergson.

Às amigas Luisa Lerroy e Renata Alvetti, pelo apoio e carinho.

Ao meu pai, Eduardo Antony, por ter acreditado e possibilitado este e outros vários momentos da minha vida.

A Miguel Martins, pelos risos e atos livres de cada dia.

*A beleza do mundo, que muito em breve perecerá, tem duas margens, uma do riso e outra da angústia, que cortam o coração em duas metades.*

Virginia Woolf

*Tem gente que ri da desgraça  
Duvido que ria da sua  
Se alguém escorrega onde passa  
Tem riso do povo da rua*

Billy Blanco

*(...) as almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso.*

Henri Bergson

## RESUMO

Esta pesquisa propõe uma leitura sobre o problema da comicidade na filosofia de Henri Bergson, à luz das relações com suas teorias do riso e da ação. Em primeiro lugar, examinamos as formas cômicas abordadas em *O riso*, destacando a rigidez e a desatenção à vida envolvidas na situação risível. Em seguida, adentramos no plano da ação pragmática proposto pelo filósofo, sob o pano de fundo da percepção e da memória. As continuidades e descontinuidades entre a dimensão da ação e os preceitos da comicidade nos levaram a considerar certas tensões entre o gesto risível e o ato livre, ambos contendo aspectos de manifestações estéticas que diferem em grau, mas que envolvem elementos que se distinguem por natureza. Por fim, nos instalamos sobre o problema metafísico da liberdade em vista da arte e da filosofia, isto é, no âmbito da criação e do conhecimento especulativo. Sugerimos que o ato livre e a ação pragmática são tipos de atividades que se chocam do ponto de vista da manifestação dos estados psicológicos da consciência que os envolve, trazendo implicações estéticas, metafísicas e pragmáticas para a vida. Dessa forma, o conceito de atenção é revisitado.

**Palavras-chave:** Ação. Atenção. Ato Livre. Gesto Risível. Liberdade. Riso.

## **ABSTRACT**

The present research proposes a reading on the problem of the comic in Henri Bergson's philosophy, in relation with his theories on laughter and action. In first place, we examine the forms of the comic in *Laughter*, emphasizing rigidity and inattention to life as involved in the laughable situation. Then, we study Bergson's proposal of a plan of pragmatic action, on the background of perception and memory. The continuities and discontinuities found between action and the comic situation led us to consider certain tensions regarding the laughable gesture and free act, both containing aspects of aesthetical manifestations, which differ in degree, but involving also elements that differ in nature. Finally we focus on the metaphysical problem of freedom, having art and philosophy in view, i.e., creation and speculative knowledge. We suggest that free act and pragmatic action are opposed types of doings on the viewpoint of the psychological states of consciousness underlying them, bringing upon aesthetical, metaphysical and pragmatic implications to life. The concept of action is thus revisited.

**Keywords:** Action. Attention. Free Act. Freedom. Laughable Gesture. Laughter.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2 A ESTRUTURA BERGSONIANA DA SITUAÇÃO RISÍVEL.....</b>	<b>20</b>
2.1 A observação da comicidade e os três lugares-comuns do riso.....	20
2.2 As demarcações da comicidade.....	23
2.2.1 A comicidade das formas e a comicidade dos movimentos.....	24
2.2.2 A comicidade das situações.....	29
2.2.3 A comicidade das palavras.....	34
2.2.4 A comicidade de caráter.....	38
2.3 A rigidez e a desatenção na situação risível.....	41
2.4 A função comum do riso.....	44
2.5 A comicidade acidental e a comicidade necessária.....	46
<b>3 A DESATENÇÃO À VIDA.....</b>	<b>50</b>
3.1 Atenção e percepção.....	50
3.1.1 Os planos da consciência.....	56
3.1.2 Reconhecimento atento.....	63
3.2 A teoria da ação pragmática: o sonho, o bom senso e o impulso.....	66
3.3 A desatenção à vida.....	71
<b>4 GESTO RISÍVEL E ATO LIVRE.....</b>	<b>74</b>
4.1 O problema da liberdade.....	76
4.1.1 Liberdade e ato livre.....	81
4.2 A atenção e o ato livre na filosofia.....	87
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O riso faz parte do cotidiano daqueles dotados de consciência. Muitos dizem que as hienas riem, mas sabe-se que o som emitido por elas, semelhante ao nosso riso, tem a função de comunicação no grupo. Não se pode dizer que com a gente é tão diferente. Podemos pensar no riso como uma eficiente maneira de nos identificarmos, como algo que nos aproxima e nos afasta: um poderoso mecanismo para instaurar regras no modo de vida de determinado grupo. Parece que nesse caso teríamos mais em comum com as hienas do que alguns cientistas afirmam. Entretanto, embora o riso possa estabelecer identidades, ele também as questiona: há sátiras por todos os lugares. Mas os motivos para rir não param por aí. Alguns acreditam que rimos por nervosismo, histeria, tristeza, “rimos pra não chorar”. Por outro lado, o riso já foi e ainda pode ser visto como símbolo de desordem e de ameaça política e moral.

Mas afinal, por que rimos? Por que o riso é risível? Será que existe algo em comum nos motivos pelos quais rimos?

Rimos dos outros, de situações diversas e até de nós mesmos. O que me faz rir não é necessariamente o que faz um argentino rir, e eu provavelmente não entenderia boa parte das piadas de um chinês, mesmo compreendendo sua língua. Os costumes e as ideias de determinado grupo definiriam o que é risível, sendo este intraduzível para outro jargão? O meio natural do riso é, então, a sociedade? Há quem atribua ao riso um momento de catarse e epifania, mas não é difícil encontrar risos viciados por aí – aqueles dados em momentos previstos e reservados à risada pelo roteiro social. É o riso da sociedade do espetáculo, de Debord<sup>1</sup>.

Estamos, então, diante de uma encruzilhada: o riso, ao mesmo tempo que parece habitar e definir um lugar social, fortalecendo sua estrutura, também pode

---

<sup>1</sup> DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*.



significar uma ruptura com as regras vigentes.

Umberto Eco, em *O nome da rosa*, trata com grande estilo dessa questão, cuja principal referência é o suposto segundo livro da *Poética* de Aristóteles, em que o filósofo teria feito uma apologia do riso em uma espécie de tratado sobre a comédia, considerando a propriedade de rir como parte da essência do homem. Essa extensão da obra aristotélica não foi comprovada, mas alguns teóricos cogitam sua perda no grande incêndio da biblioteca de Alexandria. No romance de Eco, há duas concepções sobre o riso que são confrontadas sob duas *personas*: o riso como uma perigosa afronta de quem ri de adversidades, representada pelo monge Jorge de Burgos, e a definição atribuída a Aristóteles, simbolizada pelo racionalista Guilherme de Baskerville, defensor do riso como artifício para a busca do conhecimento e sinal da racionalidade dos seres humanos.

A obra de Eco parece dizer respeito ao poder político do riso para a sociedade medieval do ocidente, na qual estaria difundida a ideia do risível possuir uma relação com o demoníaco. Aristóteles, na época uma referência incontestável, seria levado a sério em seu segundo livro da *Poética*, e isto traria grandes complicações para os interesses daqueles tempos. O riso representava, para Jorge de Burgos, a dúvida desencadeadora de problemas graves para a igreja, centro do poder no período medieval. Deveria, portanto, ser proibido. No decorrer da história, os monges leitores da obra aristotélica eram mortos por representarem um extremo perigo à sociedade: uma vez que lhes fosse permitido rir do mundo, se distanciariam do temor e do medo. A coragem daria então o poder de questionarem seus ícones religiosos e, desse modo, a organização social entraria em colapso.

Assim, o riso se mostra como ambíguo. Parece ter a dupla função de ratificar e revolucionar. De um lado, Guilherme de Baskerville, do outro, Jorge de Burgos:

Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele (o riso) flutua no equívoco, na indeterminação. (MINOIS, 2003, p. 16)

Esse dualismo, no entanto, pode ser facilmente questionado. As abordagens sobre o riso são muitas, deixando evidente sua pluralidade. Como encarar, por

exemplo, o riso de si mesmo? Diante da completa e profunda falta de sentido, o ato de rir ainda não parece ser a única saída viável? Talvez o riso seja uma maneira interessante de tolerar a existência diante de explicações vazias sobre os significados das coisas. Rir parece, nesse sentido, aceitar o incompreensível, encarregar-se de algo que não é sério. Assim, o riso e o risível também poderiam nos dizer algo sobre nossa estranha jornada existencial.

Talvez seja ainda possível pensar no riso como um mero protocolo diante do entretenimento, um riso que não consegue mais revolucionar e apenas se repete e reproduz-se. A ideia da luta expressiva do riso contra o medo repressivo fez certo sentido no renascimento e ainda consegue sobreviver em algumas situações, mas sua domesticação conseguiu dominar a maioria: se antes o risível possuía um caráter revolucionário e não-oficial, agora ele é dotado de alianças com aqueles que combatia. Desde então, a autopromoção do risível oficial dá as caras em todos os espaços possíveis, fazendo-nos esquecer do sentido não-oficial do risível carnavalesco e dionisíaco. O riso aquietou-se, podendo hoje ser facilmente controlado<sup>2</sup>.

Em *História do riso e do escárnio*, Minois esquematiza a história do riso em três momentos: o divino, o diabólico e o humano. Os gregos antigos definiriam o riso a partir de suas noções de divindade:

Rir é participar da recriação do mundo, nas festas dionisíacas, nas saturnais, acompanhadas de ritos de inversão, simulando um retorno periódico ao caos primitivo, necessário à confirmação e à estabilidade das normas sociais, políticas e culturais. Nas relações sociais, o riso é vivido como elemento de coesão e de força diante do inimigo, como o mostram os risos homéricos ou espartanos; ele é também um freio ao despotismo, com as bufonarias rituais dos desfiles triunfais em Roma, ou as sátiras políticas em Aristófanes; é, por fim, um instrumento de conhecimento, que desmascara o erro e a mentira, como no caso da ironia socrática, das zombarias dos cínicos, da derrisão dos vícios em Plauto ou Terêncio. (MINOIS, 2003, p. 630)

Apesar de constatar a existência dos mais variados tipos de riso no período

---

<sup>2</sup> Esse tema tem sido aprofundado por pesquisas como as de CRITCHLEY, S. *On humour*; e SAFATLE, V. *Sobre um riso que não reconcilia: notas a respeito da "ideologia da ironização"*.

arcaico, o riso da época é definido por Minois como “duro e triunfante” (ibid., p. 43).

Ora, as representações de situações risíveis nos tempos remotos são encontradas com mais solidez em Homero. Tanto em *Ilíada* como em *Odisseia*, é possível observar um caráter extremamente social do riso. Manifestado sem hesitação pelos vitoriosos diante dos inimigos derrotados, ele exclui e une, provoca e solidariza. É um peso sobre a honra de todos. Em última instância, ele exclui unindo enquanto une excluindo. O riso de um grupo é, aqui, potente para sua coesão na medida em que é potente para a destruição do outro.

Na Grécia arcaica, o riso existe mesmo entre os deuses. Um bom exemplo disso aparece no *Hino Homérico a Hermes*<sup>3</sup>. O deus, logo no dia em que nasceu, teria viajado à Tessália. Lá, furtou parte do rebanho de seu irmão, guardado pelo deus Apolo. O guardião, no entanto, conseguiu localizar Hermes, acusando-o perante a ninfa Maia, mãe do menino. Acreditando na inocência do filho, a ninfa ignorou a denúncia de Apolo, que recorreu ao julgamento de Zeus. O dono do Olimpo logo recebeu o recém-nascido Hermes. Este, no entanto, negou ter roubado o rebanho de seu irmão:

Zeus pai, eu te vou dizer agora a verdade toda / Pois sou sincero sem falha, mentira não sei contar. [...] Ria Zeus às gargalhadas de ver aquele malino negando com tanta arte a tal história das vacas. (Hino Homérico IV a Hermes, vv. 368-390)

A passagem mostra uma espécie de cumplicidade e complacência no riso de Zeus, apesar de ocorrer em um momento supostamente sério. Para Minois, a explicação é evidente: os deuses de Homero riem a todo momento, e parecem fazê-lo porque simplesmente não se levam a sério. Conseguem se distanciar de si mesmos, de seu ambiente e rir. Não seria tão diferente entre os humanos: resta-nos apenas aceitar o peso de nosso destino e rir como uma forma de sacralizar o mundo. O riso arcaico afirma, endossa. É positivo.

Com o tempo, no entanto, esse tipo de riso teria passado a ser mal visto. No

---

<sup>3</sup> Há controvérsias em relação à autoria dos hinos homéricos. Por serem heterogêneos, acredita-se que foram escritos por autores de diferentes épocas em diferentes regiões gregas. De qualquer maneira, todos são atribuídos à antiguidade, o período de interesse neste momento da pesquisa.

fim do século V a.C., há uma desconfiança evidente em relação à sua agressividade e ao seu descontrole. Diante da Guerra do Peloponeso, a democracia na Grécia entra em crise. Segundo Minois, “em um reflexo de autodefesa, ela se refugia na encosta escorregadia dos interditos contra tudo o que parece ameaçar a coesão da cidade” (ibid., p. 41). Um decreto prevê a perseguição contra os descrentes nos deuses reconhecidos pelo Estado. Os ateus começam a ser perseguidos. Sócrates logo é acusado de impiedade.

Tais agressões contra os céticos religiosos ocorrem no mesmo momento em que surgem as primeiras suspeitas sobre o riso. Embora o ceticismo religioso e o riso não estivessem necessariamente em um mesmo círculo, ambos eram tidos como ameaças aos valores cívicos, que nesse período passavam a ser protegidos. A ideia era a de que o riso devia ser vigiado. Aparece, a partir daí, o riso velado e irônico, decorrente do que Minois chama de “urbanidade e cultura”. Os risos continuam inúmeros, mas ficam mais difíceis de serem identificados. Os intelectuais talvez fossem os mais explícitos sobre o tema, inferindo que o riso inextinguível dos deuses poderia levar o ser humano à demência.

Para Platão, por exemplo, é absurda a ideia do riso entre os deuses. Distante do universo uno e imutável do divino, o fenômeno pertenceria ao miserável mundo do mal e do feio. Ele diz respeito aos humanos: só existe em seu mundo sensível, palco de mudanças e multiplicidades. O riso incontrolável dos deuses apresentado por Homero torna-se intolerável aqui, passando a ser usado apenas a serviço da moral e da ciência. É permitido, então, fazer leves chacotas de vícios e de problemas morais, além de ser considerado útil o uso sutil de ironia na “busca pelo conhecimento verdadeiro”, método inegável nas obras platônicas.

O riso descontrolado, violento e ruidoso é agora domado por Platão. Não é recomendado rir na vida social. Para isso, deve haver leis que proibam os autores cômicos de fazerem dos cidadãos personagens risíveis. A comédia ficaria então reservada a personagens inspirados em estrangeiros ou escravos, jamais em cidadãos atenienses. Recomenda-se ainda que o riso seja manifestado de maneira desapaixonada.

O riso platônico é depreciativo. Desprestigia, diminui. É por isso que, para a

boa educação e a manutenção das virtudes dos cidadãos, situações risíveis entre eles devem ser proibidas. Só é permitido rir daquele que pode ser aceito como inferior: o distante. Em Platão, portanto, o riso busca um outro, alhures.

Apesar de ser permitido rir do outro, um homem de respeito não deve rir publicamente. Por isso, a *República* veta o riso no âmbito político:

Não é preciso que nossos guardiães gostem de rir, porque, quando nos deixamos levar pela força do riso, tal excesso gera uma reação contrária, igualmente forte. (PLATÃO, *A república*. 388e)

O político que ri degrada sua posição e sua função na sociedade. Deve, portanto, manter-se constantemente sério. Isso porque a lucidez e o autocontrole, indispensáveis aos dirigentes, seriam perdidos com o riso. Pelo mesmo motivo, as artes não devem representar seus homens de respeito rindo. O teatro cômico, então, deixa de ser agressivo: acabam os excrementos, os falos e os insultos aos homens políticos. Os temas são agora relacionados aos sentimentos, às relações familiares e domésticas. Na busca de afastar as inquietudes e os temores do público, o espetáculo fortalece os costumes sociais. A ordem é, portanto, afirmada.

Minois desenha a comicidade do cristianismo ocidental de modo negativo, em oposição àquela encontrada na antiguidade homérica, positiva. Apesar dos risos de Francisco de Assis, de Francisco de Sales e dos presbitérios, o cristianismo é tido pelo historiador como sério. O riso, então, deixa de ser natural.

Com o fim da crença em vários deuses, qualquer credo que envolva o pluralismo se torna diabólico. Deus, agora único e imutável<sup>4</sup>, é símbolo de seriedade e plenitude. Poderoso, perfeito, autossuficiente, inalterável e onisciente, do que essa criatura poderia rir? Não parece haver o risível para algo com tais propriedades, por isso a seriedade lhe é atribuída com veemência. E como o cristianismo prega a imitação de Deus por parte de todos, há a exigência dessa seriedade. O riso vai, então, do divino ao diabólico. Como deus criou o mundo em um único momento, não

---

<sup>4</sup> Apesar da forma trinitária atribuída por teólogos clássicos (platônicos e aristotélicos), o suposto trio divino possui as mesmas propriedades do deus único do cristianismo: são espíritos desvinculados de corpos e de sexos, além serem imóveis e imutáveis.

há motivos para o carnaval<sup>5</sup>, que passa a ser intolerado por muitos.

A ideia é a de que, para o cristianismo ocidental, o diabo teria provocado a ruptura entre o homem e ele mesmo a partir do pecado original. No paraíso terrestre dos cristãos, não haveria desejos, desequilíbrios ou maldades, mas sim uma plenitude constante. Parece não ser possível haver o riso. Nem aquele relacionado ao prazer, pois não há faltas a serem preenchidas.

A calma é rompida quando surge a serpente falante, interpretada pelos estudiosos como o Maligno. O pecado original é então cometido e tudo se desarmoniza. Só aí o riso aparece, e pertence ao diabo. Ele está intimamente relacionado à corrupção e ao fato de que o mundo é decadente, descompassado, imperfeito em relação à sua essência ideal. É justamente por esse distanciamento entre essência e existência que se tornou possível rir. Segundo esta interpretação, a noção de que não há riso quando não há distanciamento é forte como na antiguidade, mas de forma negativa. Não se pode ceder ao diabo, cuja vontade é nos fazer rir. Ele provoca temor:

No mundo criado por Deus, cada ser tinha sua perfeição particular; a essência coincidia com a existência. Não havia nenhuma possibilidade de distanciamento, logo, de rir. Se o riso existe, é em razão do pecado original, que degradou a criação; o homem não coincide mais com ele mesmo. Foi o diabo que produziu essa fissura, pela qual se introduziu o riso. O diabo é ridente, zombador, eternamente distante de si mesmo, para isso foi criado. [...] E seus prepostos o imitam. (MINOIS, *ibid.*, p. 630-631)

Segundo a análise de Minois, o riso antigo sacralizava o mundo. O diabólico, ao contrário, dessacraliza-o. Nas relações sociais, o riso passa a ser uma espécie de subversão institucionalizada. Ri-se em festas conhecidas e toleradas pela Idade Média: o carnaval, as paródias religiosas, as fábulas, a festa dos bobos, dentre outros.

Para o historiador, se o riso é afirmado na Grécia de Homero e marginalizado

---

<sup>5</sup> O carnaval é motivo de controvérsias por parte dos estudiosos. Símbolo da festividade coletiva medieval, é comumente associado à perpetuação do retorno ao caos das festas pagãs. Para outros, no entanto, é uma tradição cristã. Devido a essa confusão, a festa passou a ser intolerada por muitos cristãos ocidentais.

no cristianismo ocidental, a comicidade no típico pensamento da modernidade europeia é humana e interrogativa. É diante das crises do sujeito moderno que surgem novas concepções sobre o riso.

As certezas são abaladas nesse período. Dão lugar ao questionamento, à angústia e ao medo. Diante de valores duvidosos, há uma postura de comicidade penetrando-se pelas recém-formadas rachaduras do ser e do mundo. Em um ambiente de crenças e ideologias quebradas, a razão e o riso começam a interceder efetivamente. Dessa forma, o século XVIII é marcado pelo escárnio sobre a religião e sobre o absolutismo, dando bases para o século seguinte, ativo em lutas sociais e políticas com o auxílio da caricatura e da sátira.

No século XIX, o riso é tido por Minois como confrontador. Expresso principalmente a partir da forma satírica, desestrutura e atrai. Passa inclusive a ser o modo de vida de muitos, denotando o sentido de suas existências. Com a vida árdua do proletário, a ganância preconceituosa dos burgueses e um campesinato prejudicado pela grande produção industrial, o mundo vive uma época complicada. Revolucionários e nacionalistas existem aos montes, mas há também os descrentes diante de um sentimento de absurdo perante o que consideram meras ilusões.

O riso passa a ser abordado por muitos filósofos da época. É lugar-comum incorporar o tema às suas teorias. Embora controverso – ora é tido como interessante, ora é considerado vão –, todos se voltam para ele. Sem dúvida, começa a fazer parte da “categoria dos comportamentos fundamentais” (Georges Minois, *ibid.*, p. 511).

A partir da segunda metade do século, há uma espécie de polemização do riso. Inúmeras pesquisas são feitas em busca de uma explicação para tal “comportamento”. Minois descreve algumas das principais obras da época:

[...] o ano de 1854 vê aparecer duas obras importantes. De um lado, em *Ensaio sobre o talento de Regnard e sobre o cômico em geral*, A. Michiels esboça uma teoria social do riso que seria a confirmação dos desvios de comportamento em relação a um ideal de perfeição. [...] De outro lado, L. Ratisbonne interessa-se sobretudo pelo humor, cada vez mais considerado como a forma moderna do riso. [...] Em 1885, em *As emoções e a vontade*, A. Bain fornece uma explicação original: o riso é uma reação psicofisiológica a uma constatação de

“discordância de descendente”. É uma descarga de energia que se produz quando percebemos, bruscamente, uma degradação ou desvalorização de uma pessoa, de uma ideia ou de um objeto habitualmente respeitado e que exige seriedade. [...] Em 1886, A. Penjon, em seu artigo “O riso e a liberdade”, retoma uma concepção psicológica; o riso, para ele, é a manifestação de um relaxamento do espírito, que desvenda a trama preconcebida dos acontecimentos e dos pensamentos. (MINOIS, *ibid.*, p. 521-522)

Parece estar em evidência, nesse período, leituras sociológicas, psicológicas e psicofisiológicas sobre o tema. Bergson publica seu ensaio sobre a comicidade nesse momento. Apesar de rejeitar as abordagens psicofisiológicas, é inegável a importância da sociedade em sua teoria sobre o riso. Por outro lado, embora também se preocupe com as implicações da comicidade para a consciência, sua concepção sobre a manifestação do riso é expressivamente distinta daquela elaborada por Penjon.

Bergson percebe o riso dos outros e se interessa pelo fenômeno. Procura entender sua estrutura em quem ri: “de que modo isso funciona?”, parece questionar. Nesse sentido, Minois faz uma leitura relevante do lugar ocupado pela concepção bergsoniana do riso. Contemporâneo à supremacia do positivismo, percebe-se que o filósofo também era marcado pela ambientação social dos comportamentos humanos. A concepção sobre o riso em *O riso*, publicado três anos após *O suicídio* de Durkheim, seria uma espécie de contrapartida à noção de suicídio do sociólogo: é um gesto inconsciente que procura manter a homogeneia social, controlando e corrigindo comportamentos desviados.

Apesar da interpretação de Minois, não procuramos reduzir a filosofia de Bergson a determinismos de algum tipo, principalmente àqueles meramente externos. Embora haja, até agora, uma espécie de abordagem historiográfica do riso – superficial, é claro –, acreditamos igualmente na relevância dos aspectos particulares das colocações de um problema. Estes vão além de suas possíveis relações com o momento em que foram colocados. Sobressaltam-se, criando algo inédito. Nesse sentido, o filósofo executa tal feito de maneira única em seu tempo. Worms endossa, em *Bergson ou os dois sentidos da vida*:



[...] o que explica o lugar central de Bergson no momento filosófico que constitui entre 1890 e 1914 aproximadamente, é justamente a distinção precisa pela qual ele reúne, de uma só vez, o problema da vida e a crítica da ciência, ou mais exatamente o problema da relação entre vida e conhecimento. (WORMS, 2010, p. 28)

O ensaio de Bergson sobre a comicidade surge então em meio a uma série de discussões sobre o riso. Muito influenciadas pelas ciências positivas da época, a maioria das concepções via no fenômeno um ato reflexo, desprovido de intencionalidade. Bergson, por sua vez, parece ter dialogado com a sociologia de seu tempo, mas não deixou de trazer à discussão suas proposições singulares sobre a vida e sobre o conhecimento.

Trabalharemos principalmente com sua tese de que uma pessoa risível é desatenta à vida. A partir dessa proposição, passaremos por questões pouco abordadas pelo filósofo em *O riso*, mas as quais acreditamos serem imprescindíveis para a compreensão das nuances de sua teoria sobre a comicidade. É o caso da teoria pragmática da ação, encontrada ao longo das obras bergsonianas e crucial para examinarmos essa desatenção à vida. Voltaremos, pois, a *O riso*, onde é estabelecida a diferença entre o gesto risível e a ação. Por fim, vamos mais longe, ao *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, para encontrar o que acreditamos ser o tipo de ação que mais se difere do gesto risível: o ato livre. Enredaremos-nos, pois, no problema metafísico e psicológico da liberdade.

Ora, a distinção entre o gesto risível e o ato livre é uma das bases desta pesquisa. Ambos inscritos na ação em geral, parecem ser extremamente diferentes quando colocados sob o pano de fundo do problema da liberdade. Embora a concepção bergsoniana do riso seja o fio condutor deste trabalho, ela parece ser descentralizada quando chegamos a uma denúncia importante sobre o funcionamento de sua estrutura no mundo: é preciso deserdá-la para fazer filosofia. Uma vez nos meandros da arte e do pensamento, parece ser necessário lidar com o risível de modo diferente. Isso significa, de maneira mais ampla, que para desbravar as diferentes facetas das coisas, talvez seja indispensável desafiar a concepção bergsoniana de vida pragmática.

A denúncia não é nova. O próprio Bergson delata a “infelicidade” de se viver

conforme as exigências desse tipo de vida. Em *Percepção da Mudança*<sup>6</sup>, há um trecho que privilegia os artistas e propõe uma postura filosófica baseada na arte: seria preciso desviar nossa atenção à vida para *pensar bem*. E fazer isso, em certo sentido, é estar em uma condição potencialmente risível.

Nesse sentido, se as condições para o conhecimento especulativo se diferem daquelas relativas à ação pragmática, o que dizer do ato livre? O filósofo menciona que o riso possui a função social de manter a atenção dos indivíduos voltada para a ação. No entanto, o tipo de ação encontrado em *O riso* parece diferente do ato livre do *Ensaio*. Qual seria o espaço, então, reservado pelo riso ao ato livre?

Encontrar respostas para tais perguntas é difícil. Por mais que possamos concluir a existência de uma única via da vida em Bergson, suas concepções de ato livre e de duração nos confundem. Como já dissemos, o ato livre é ação, mas não parece estar apenas voltado para as exigências naturais do presente, que, segundo o filósofo, são pragmáticas. Basta lembrar que o artista no qual os filósofos devem se basear é tido como desatento aos aspectos práticos da vida, mas costuma ser usado por Bergson como um exemplar executor da ação livre.

Em última instância, talvez o ato livre seja um potencial provocador do gesto inconsciente<sup>7</sup> e, por esse motivo, risível. Nesse sentido, enquanto um espírito atua livremente, é possível que também gesticule risivelmente. Por outro lado, parece incoerente um ato livre ser risível, visto que a consciência se coloca como nunca nesse tipo de ação e, segundo Bergson, quanto mais nos introduzimos em uma ação, menos risíveis somos. Afinal, o que distinguiria, então, uma ação livre de um gesto risível?

Diante de tal pergunta, esta pesquisa propõe uma leitura que distingue as condições de dois tipos de fenômenos estéticos que, por isso, confundem-se quando

---

<sup>6</sup> Nome dado ao capítulo 5 do livro *O pensamento e o movente*, que agrupa duas conferências realizadas na Universidade de Oxford em maio de 1911.

<sup>7</sup> A concepção bergsoniana do inconsciente é completamente distinta daquela feita por Freud. O filósofo atribui ao inconsciente toda a dimensão profunda do sujeito, sendo interior à consciência – pode-se falar também em *outra consciência*, obscurecida por uma consciência superficial. É a memória pura, atestada em *Matéria e Memória*. Freud, por outro lado, concebe o inconsciente como uma realidade psíquica exterior à consciência.

analisados sob uma mesma categoria<sup>8</sup>. Para os hábitos de uma sociedade, o ato livre individual pode ser considerado risível. A quebra de um paradigma, por exemplo, costuma ser tida como “engraçada” e absurda quando executada socialmente pela primeira vez. A desatenção de um artista à “vida” pode provocar um gesto risível para seus observadores. Enquanto gesticula, no entanto, executa uma obra incrível em sua duração.

Tal constatação condenaria a questão do risível, pois esta passa a não ser um problema a ser tratado nos terrenos da liberdade bergsoniana. Estaríamos então diante do presságio de dois sentidos da vida?

Ora, se os artistas são desatentos à vida e conseguem agir a partir de uma percepção diferente da realidade, a que tipo de coisa a atenção deles estaria reservada no momento de sua criação? Seria um movimento meramente mecânico e desatento ou haveria atenção a outro tipo de vida envolvida? Não acreditamos ser o caso de se atribuir ao artista a desatenção absoluta. São inegáveis os esforços de suas produções e de suas atuações no mundo. Existe, por outro lado, uma distinção considerável entre suas produções e aquelas relativas aos atuantes pragmáticos. Poderíamos falar aqui em uma vida pragmática, de um lado, e em uma outra vida, relativa às potências da duração e da liberdade?

Os possíveis dois sentidos da vida se chocam para um observador que leva a teoria da ação, proposta em *O riso*, às últimas consequências. O acidente se dá porque tal teoria é pautada a partir de uma concepção pragmática da vida, o que reserva a alguns tipos de atuantes livres o papel de “sonhadores desatentos” e, por isso, risíveis. É o caso dos artistas.

Essa confusão é considerada aqui um equívoco. Por isso, é indispensável consultar outras obras de Bergson para entender em que sentido o filósofo não substancializou a sociedade em seu ensaio sobre a comicidade. Não é o caso, tampouco, de ele ter considerado a vida pragmática como única ou “melhor”. Há,

---

<sup>8</sup> Pode-se dizer que, em Bergson, há dois tipos de diferenças entre os elementos do mundo: a diferença de intensidade ou grau e a diferença por natureza. Dessa forma, o engano mais geral ao qual o pensamento se submete é a confusão entre elas. É importante enfatizar que não procuramos defender aqui a ideia de ações diferentes por natureza. Estas são apenas diferentes em grau. Propomos apenas a tese de que, ao observarmos os fundamentos bergsonianos de um gesto risível e àqueles relativos a um ato livre, constataremos sua distinção por natureza.

apenas, a descrição do funcionamento da estrutura da situação risível dadas as condições da realidade de uma comunidade, baseadas em um sentido da vida que é oposto a um outro.

Como já inferimos, a questão é justamente perguntarmo-nos a qual sentido da vida a ideia de “atenção à vida”, exposta em *O riso*, se refere. Sentido esse que pode, ainda, contemplar todo tipo de ação. Mas quando falamos em ação bergsoniana, vamos desde o gesto risível ao ato livre. Por esse motivo, ambos devem ser examinados com cuidado para entendermos as implicações da teoria bergsoniana da ação para a comicidade.

## 2 A ESTRUTURA BERGSONIANA DA SITUAÇÃO RISÍVEL

### 2.1 A observação da comicidade e os três lugares-comuns do riso

Imaginemos uma situação típica do cotidiano: à mesa de um bistrô, observamos um casal sentado ao lado. A moça come um doce, enquanto o rapaz, visivelmente encantado, olha de maneira fixa para ela. Ele movimenta a mão distraidamente e derruba sua xícara de café na mesa. O líquido escuro cai sobre suas calças, e nesse momento não conseguimos disfarçar o riso. Logo, as pessoas das outras mesas se entreolham e riem juntas. Procuramos ser discretos, mas o rapaz percebe de imediato. Ele se envergonha enquanto a moça tenta confortá-lo. Rapidamente, ajeita-se em sua cadeira, simulando uma boa postura. Começa a prestar mais atenção ao seu redor e deixa de olhar compenetradamente para a moça.

São incontáveis as situações desse tipo: o riso é um fenômeno social recorrente. Quando direcionado a alguém, parece intimidar e reprimir. É esse, inclusive, o aspecto da comicidade que mais nos interessa aqui: o riso direcionado a outra pessoa. É ele que nos enredará mais diretamente nas teias do problema da metafísica da ação em Bergson. Mas para entender suas nuances, vamos passar por várias formas cômicas, cotidianas ou não.

No início de *O riso*, o filósofo aponta os três lugares-comuns de tal fenômeno. O primeiro é a humanidade, que significa, aqui, pessoas dotadas de consciência. Se é possível rir de um objeto ou de um animal, só o fazemos por que aproximamos suas características e seus comportamentos a expressões humanas. Nesse sentido, o exemplo das hienas também pode servir aqui, pois costumamos rir desses animais justamente porque parecem rir como os humanos.

O riso também pode aparecer em um ambiente hostil, de insensibilidade e indiferença, tendo como pior inimigo a emoção. Adquirindo uma postura afetiva e piedosa, é possível comover-se diante do que é considerado risível em um momento

distante e inteligente. Com indiferença, um drama se transforma em comédia. A maioria das ações humanas parecem ridículas e risíveis quando nos afastamos da vida e a observamos com inteligência.

Bergson infere que a observação da comicidade é, por esse motivo, exterior. Ao contrário da interior, a qual o filósofo atribui à tragédia, a observação exterior não penetra intimamente na personalidade:

[...] o método e o objeto são aqui da mesma natureza que se observa nas ciências de indução, no sentido de que a observação é exterior e o resultado é generalizável. (BERGSON, 2007, p. 127)

Ao artista trágico, não se faz necessário esse tipo de observação. Voltado para os estados profundos da alma e para os conflitos interiores do espírito, ele não poderia se basear na observação exterior para descrevê-los. Isso porque nossas almas seriam impenetráveis, e só poderíamos entender os estados profundos de outras almas por analogia a estados pelos quais já passamos. Desse modo, a observação exterior de estados densos de outro espírito é sempre falha. Os poetas trágicos, então, esforçam-se para adentrar em seus próprios espíritos de modo a captar lembranças obscuras, projetos abandonados e virtualidades. Trata-se, pois, de uma observação interior.

Por mais profunda que uma tragédia seja, seu criador não passou necessariamente pela história da consciência de seus personagens; mas, segundo esta tese, ele “teria sido esses personagens diversos se as circunstâncias, por um lado, e o consentimento de sua vontade, por outro, tivessem levado ao estado de erupção violenta o que nele só foi impulso interior” (BERGSON, *ibid.*, p. 125).

Assim, a imaginação poética parece consistir justamente em pensar além da personalidade que temos e das nossas escolhas feitas, na medida em que permite voltar às diversas direções recusadas no momento da escolha de apenas uma delas e imaginar um novo caminho: a personalidade que poderíamos ter. Da mesma maneira, nossa postura diante de tragédias cotidianas é feita por analogia aos nossos estados mais profundos e às possibilidades recusadas em prol de uma escolha necessária.

O artista cômico, ao contrário, busca o risível a partir da observação dos outros. Uma observação interior, nesse caso, não consegue encontrar um aspecto cômico. Isso porque “só somos risíveis pelo lado de nossa personalidade que se furta à nossa consciência” (BERGSON, *ibid.*, p. 126). Assim, a observação do risível assume um aspecto de generalidade, comparada por Bergson às ciências de indução<sup>9</sup>.

Em certo sentido, a comicidade formal parte da vida para sua elaboração. Como veremos mais tarde, nossa vida, em *O riso*, parece dizer respeito à prática. Ora, como só é possível buscar o risível mediante observação externa, o artista cômico também pode ser tido como um elemento da sociedade que ri de um *outro*; ou que, ao menos, dá pistas do que é considerado risível. Desse modo, vasculhando os hábitos de um grupo, é possível compreender suas atribuições específicas para o risível<sup>10</sup>. Em última instância, podemos pensar em um *nós* sempre presente na situação cômica. Consequentemente, há também um *outro* evidente.

Bergson utiliza uma ideia semelhante para formular outro aspecto do momento cômico: o riso não existiria isolado, sendo necessário um ambiente em que outras inteligências interajam e o espalhem. O gesto de rir parece ter a necessidade de ecoar, como nas festividades do antigo mundo grego ou nas *stand-up comedies*<sup>11</sup> dos nossos tempos. Costumamos rir com mais frequência e maior intensidade quando estamos na companhia de outros observadores da situação risível. As gargalhadas dadas em cinemas ou teatros, por exemplo, chegam a níveis inalcançados em outras situações do cotidiano. Agora, no entanto, com os programas humorísticos e as séries de comédia televisivas, podemos assistir a espetáculos cômicos em casa, sozinhos. Mesmo nesse caso, pode-se notar o caráter interativo requerido pelo riso: frequentemente há reproduções de

---

<sup>9</sup> As análises bergsonianas da tragédia e da comédia a partir das ciências talvez sejam decorrentes do momento positivista em que o filósofo se encontrava. Apesar de se contrapor à cientificização da metafísica e da vida psicológica, ele estava sempre atento aos trabalhos das ciências.

<sup>10</sup> Há, aqui, um problema antropológico a ser discutido. Como será tratado a seguir, o próprio Bergson fala da dificuldade encontrada na tradução de uma sociedade para outra.

<sup>11</sup> A expressão indica um tipo de espetáculo de comédia executado por apenas um humorista. Moda entre os intelectuais e boêmios dos Estados Unidos a partir dos anos 50, a *stand-up comedy* é desprovida de cenário, acessórios, caracterizações, personagens ou recursos teatrais. O nome refere-se ao fato de que o humorista costuma se apresentar em pé.

gargalhadas ao final das cenas risíveis. Tal artifício parece ser justamente uma tentativa de produzir esse efeito de que o riso precisa. Por outro lado, reproduzir gravações de choros após cenas dramáticas não funcionaria; provavelmente se transformariam em comédias, pois perceberíamos que somos observadores e nos distanciáramos da trama. E uma vez distanciados, riríamos.

## 2.2 As demarcações da comicidade

Embora Bergson defina a sociedade como meio natural do riso, ele admite uma posição relativista sobre o risível. Segundo o filósofo, este varia de acordo com os costumes e as ideias de cada grupo. Muitas situações cômicas seriam, pois, intraduzíveis de uma língua para outra. Há, aqui, uma espécie de pragmatismo que o acompanha ao longo de suas obras.

Apesar do anúncio relativista, *O riso* parece se ater a uma espécie de estrutura da comicidade. Nesse ponto, especificamente, devemos tomar cuidado. Ora, o fato de Bergson prescrever uma disposição para as ocorrências risíveis não as restringe à tendência estabelecida. O esforço do filósofo consiste apenas em traçar uma estrutura que sirva de base para diversas situações particulares.

Nesse sentido, é importante lembrar que, mesmo em meio às formas risíveis a serem trabalhadas, Bergson não se afasta de sua teoria sobre a fluidez daquilo que é vivo. E, de fato, assim considera a comicidade. Partindo desse pressuposto, o filósofo consegue mostrar que uma forma cômica pode ser distinta da causa original do riso e ainda ser risível. Ocorre que, por semelhanças com outras formas risíveis, é possível haver inúmeros tipos de comicidade, distantes e próximos dos tipos cômicos centrais.

Estamos, portanto, diante do longo e progressivo plano da comicidade, e nossa percepção pode passear gradativamente entre suas diversas formas obtendo o riso. Pode-se até dizer que há fórmulas para o risível, mas estas não são desenvolvidas de maneira regular. Em *O riso*, usa-se a figura do tronco de árvore para representar



esta ideia, simbolizando uma imagem risível central, com seus diversos ramos extremamente distantes:

Mas qual é a força que divide e subdivide o tronco da árvore em ramos, a raiz em radículas? Uma lei inelutável condena assim toda energia viva, desde que lhe deem tempo, a cobrir o máximo possível de espaço. Ora, a invenção cômica é bem uma energia viva, planta singular que brotou vigorosamente sobre as partes pedregosas do solo social, à espera de que a cultura lhe permitisse rivalizar com os produtos mais refinados da arte. (BERGSON, 2007, p. 48)

Dadas as devidas advertências, passaremos pelas demarcações da comicidade. Há, em *O riso*, três delas: a comicidade das formas e dos movimentos; a comicidade de palavras e de situação; e a comicidade de caráter. São reservados a elas, respectivamente, os três capítulos que compõem a obra. Nosso esforço, nesse sentido, será o de depreender as imagens centrais de cada tipo cômico. Procuraremos, com isso, entender seus dispositivos e suas relações com alguns conceitos bergsonianos que nos interessam aqui. É o caso da vida e da ação.

### 2.2.1 A comicidade das formas e a comicidade dos movimentos

Quando fala de “comicidade das formas”, Bergson se refere às fisionomias risíveis e às expressões ridículas que fazemos. Há, nesse primeiro momento, certa preocupação em distinguir, sem maiores detalhes, a deformidade risível da deformidade séria. O esforço consiste em restringir o risível à deformação considerada “normal” e saudável. Diante de tal distinção, o filósofo instaura uma lei geral para essa espécie de comicidade: “pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar” (BERGSON, *ibid.*, p. 17).

A expressão cômica do corpo se configura, aqui, como uma ação simples<sup>12</sup> e viciada que se tornou mecânica a ponto de estar cristalizada no corpo de quem a

---

<sup>12</sup> No plano geral da ação bergsoniana, a expressão corporal é considerada uma ação simples.

executa. A personalidade da pessoa em questão, pois, parece absorta em tal expressão. É o caso do corcunda, como exemplifica o filósofo, na medida em que tal postura denotaria um aparente enrijecimento do espírito. O corpo parece se sobrepor à alma, tirando-lhe parte da vida. A expressão cômica é dura, viciada, previsível.

Em certo sentido, muitas deformidades se assemelham a um mal comportamento. E aqui acabamos nos reportando à rigidez comum à maioria das situações risíveis. Isso porque algumas deformidades, como a do corcunda, parecem dizer respeito a um hábito repetido e inflexível de um indivíduo. Os cacoetes recorrentes, aqueles que acabam desfigurando um corpo, fixam-se a ponto de se engessarem, consolidando-se na pessoa que o executou repetidamente.

Nossa expressão corporal diria respeito, assim, ao modo como nossa alma se coloca no mundo. Neste ponto, Bergson desenvolve uma espécie de descrição dessa manifestação simples do corpo. Em geral, conservamos, em nossa expressão, uma indecisão no que diz respeito às mudanças dos inúmeros estados de espírito pelos quais constantemente passamos. Há um esboço confuso de todas as possibilidades de nossa consciência, estas também vagas e indescritíveis. O ponto-chave da expressão cômica encontra-se justamente aí: rígida e definitiva, ela não expressa a indeterminação de nossos estados internos<sup>13</sup>. Torna-se, por isso, risível.

Dessa forma, mesmo que nossas expressões habituais conservem certo tipo de estabilidade e fixidez próprias do corpo, elas não seriam cômicas em sua mobilidade e indecisão.

Tal inflexibilidade ocorre, segundo Bergson, em virtude da tendência do corpo à inércia e ao hábito. Em seu sistema de tensão entre corpo e espírito, o filósofo reserva ao último, dentre outras coisas, a maleabilidade e a liberdade; e ao corpo, nesse sentido, a função de materializar os estados psicológicos do espírito, já que este precisa da matéria para se expressar e agir. Em sua tranquilidade, o espírito passaria uma imaterialidade – denominada pelo filósofo de “graça” – que requer do

---

<sup>13</sup> Bergson nos alerta, nesse momento, sobre os limites do corpo. Nossas expressões corporais conservariam, por um lado, certa estabilidade e fixidez. Todavia, também possuiriam mobilidade e indecisão. A comicidade se daria justamente na preponderância da rigidez e imobilidade.

corpo atenção e atividade constantes, ambas requeridas pela flexibilidade do espírito. Mas a matéria, muitas vezes, recusa tal pedido, provocando o efeito cômico do corpo:

[...] a matéria resiste e obstina-se. [...] Gostaria de fixar os movimentos inteligentemente variados do corpo em vezes estupidamente incorporados, solidificar em esgares duradouros as expressões móveis da fisionomia, imprimir enfim a toda a pessoa uma atitude tal que a faça parecer imersa e absorvida na materialidade de alguma ocupação mecânica, em vez de se renovar incessantemente em contato com um ideal vivo. (BERGSON, 2007. p. 21)

A comicidade da caricatura é explicada em parte por esses conceitos. Uma fisionomia, mesmo harmônica, não é perfeita em seus traços. Há sempre o desenho de uma possível deformação por vir. A caricatura é feita quando se consegue captar esses detalhes e ampliá-los, de modo a torná-los evidentes para qualquer observador. É tida por Bergson, então, como a arte do exagero, exprimida pelo desenhista para destacar “as contorções que ele vê preparar-se na natureza” (Bergson, *ibid.*, p. 20). Nesse sentido, a própria fisionomia é um movimento da natureza, que dá forma aos membros de nosso corpo.

O sucesso de um caricaturista, portanto, estaria não apenas no respeito ao formato de uma orelha excêntrica, por exemplo, mas no exagero de sua dimensão. O objetivo seria o de fazer com que essa parte do corpo aumente da mesma forma que a natureza o faz. Mas o êxito desse artista do exagero vai além: o exímio caricaturista capta, em um rosto aparentemente harmonioso, as nuances da matéria. Consegue, como um artista dramático faz com o espírito, desvendar as possibilidades não concretizadas da matéria.

A comicidade dos movimentos, por sua vez, ainda se articula no plano corporal. Seu funcionamento é semelhante ao que acabamos de descrever. O corpo, que aparentemente deveria estar flexível e atento ao seu meio para agir, parece engessado pelo hábito ou por alguma forma de repetição. Como Bergson infere, o que está em jogo nesse tipo de comicidade são aqueles movimentos, atitudes ou gestos aparentemente mecânicos do corpo humano. A impressão inspirada é a de

uma espécie de automatização das pessoas, como se estivessem programadas para realizar determinadas coisas.

Voltemos ao exemplo do corcunda. A ideia passada por tal elemento, segundo a tese, é a de que suas costas se transformaram em uma peça mecânica. Sua postura parece ter sido enrijecida devido a uma repetitiva maneira de se portar. Quando é adquirida, passa-se de movimentos recorrentes à forma. É possível pensar em desmontá-la, tamanha é sua rigidez. Mas aí percebemos outro fator, indispensável para um bom efeito cômico: esse mecanicismo está instaurado em uma pessoa viva. Todos os seus membros têm vida, e sua consciência é fluida e desconhecida como a nossa.

A ideia de superposição do corpo ao espírito parece ser uma das principais causadoras desse tipo de contradição. Como já dissemos, Bergson concebe o corpo como matéria, em oposição ao espírito. Assim, quando atribuímos flexibilidade e atenção ao corpo, estamos diante de uma confusão de duas substâncias. O espírito, para o filósofo, é vitalidade pura, pois é ele que é flexível em sua inteireza. O corpo, por sua vez, pode pesar e prendê-lo, na medida em que suas necessidades e seus hábitos conseguem, em muitos casos, obscurecer a vida da consciência, dando-lhe uma forma superficial e maquínica. Mas aqui, principalmente, devemos considerá-los distintos.

Os cacoetes e os tiques insinuam algo análogo. Quando repetimos, sob qualquer circunstância, o mesmo movimento, parecemos controlados por algum tipo de mecanismo maior que nós mesmos. Não temos domínio sobre nossos próprios movimentos, afigurando-nos como marionetes repetitivas.

A repetição de fenômenos automatizados, nesse sentido, está intimamente atrelada ao mecanicismo, visto que anuncia uma rigidez instalada. Ora, uma das prescrições bergsonianas sobre a vida é a de que sua lei fundamental é a de jamais se repetir (BERGSON, 2007, p. 24). Por esse motivo, quando estamos diante de repetições de certos movimentos, podemos constatar o automatismo instaurado na vida. Um automatismo que, em meio à lei proposta pelo filósofo, não é considerado vivo: seria apenas uma peça maquinal que *imita a vida*.

Mas no que consistiria essa vida? E por que ela jamais se repete?

Embora tenhamos feito um pequeno esboço da concepção bergsoniana de vida, é difícil defini-la no início deste trabalho. Fazem-se necessárias inúmeras considerações sobre as nuances da ação e da própria vida na filosofia de Bergson. Por uma questão metodológica, tentaremos imprimi-las ao longo do trabalho – o que pode soar repetitivo, mas estaremos diante de diferentes casos em que ela se desenha –, sobretudo nos últimos capítulos.

Por ora, podemos dizer que nossos estados da consciência mudam a todo momento e, dessa forma, a rigor, nunca se repetem. No tempo, nossa vida é um progresso contínuo. Nossos gestos, por outro lado, são muitas vezes repetitivos porque não conseguem dar conta desses movimentos interiores. Quando nosso corpo se repete, então, há uma espécie de fuga do que realmente somos. Ainda que acreditemos nos colocar no mundo no plano do espírito – como em uma conferência, por exemplo –, o corpo pode se sobressair, fardando-nos com suas necessidades e vícios. Quando isso acontece, passamos a ser suscetíveis de imitação. Mas não é possível imitar a verdadeira vida da consciência, já que, como dissemos, ela jamais se repete.

Diante disso, fica evidente o motivo pelo qual as imitações cômicas são risíveis. Imitamos justamente a parte automática das pessoas, o fragmento maquínico instalado em suas vidas. Ao encontrar repetições e semelhanças, o imitador extrai das pessoas os elementos alheios às suas personalidades vivas. E, como dizem respeito a uma vida flexível, rimos.

O riso acontece, portanto, quando temos a sensação de que os gestos de um sujeito são idênticos, como se fossem produzidos em série. É risível, também, a sobreposição do corpo ao espírito, mesmo quando o último está em evidência. Podemos dizer que há, em todos os casos abordados até agora, a imposição da forma ao conteúdo, do corpo ao espírito. Ambas denotam uma das mais profundas causas do riso, a qual encontramos na maioria das situações risíveis: a aparente mecanicidade da vida, que se estende à natureza, aos objetos ao nosso redor e à própria sociedade. Por aproximação às causas humanas do riso, é possível rir de qualquer coisa que nos pareça artificial, o qual se configura, aqui, como tudo aquilo que não nos parece vivo.

### 2.2.2 A comicidade das situações

A comicidade das situações risíveis segue um esquema geral semelhante ao das outras duas formas cômicas. Há, da mesma maneira, a ideia de uma vida com manobras mecânicas. Bergson não foge, todavia, das particularidades desse tipo risível. Para compreendê-las, recorre a duas formas de brincadeiras: o teatro cômico e as brincadeiras infantis.

Para o filósofo, a comédia é “uma brincadeira que imita a vida” (Bergson, *ibid.*, p. 50). Seria diferente da brincadeira infantil por fazer parte de uma espécie de manejo estético que utiliza, em geral, pessoas em vez de bonecos ou fantoches. Há, além disso, uma relação consciente com os preceitos da sociedade. Bergson elege o *vaudeville* francês<sup>14</sup> como representante desse tipo de brincadeira adulta.

A evocação das mimetizações ocorre, segundo o filósofo, em razão de encontrarmos mais nitidamente essa forma de comicidade em determinadas imitações da vida do que na própria vida. Ao procurar nossas primeiras articulações risíveis, por exemplo, parece ser possível compreender um pouco sobre os motivos de nossos risos diante de algumas situações. A justificativa para essa busca infantil é a de que:

Com grande frequência, sobretudo, deixamos de reconhecer o que há ainda de infantil, por assim dizer, na maioria de nossas emoções prazenteiras. Quantos prazeres presentes, no entanto, se reduziriam a lembranças de prazeres passados, se os examinássemos de perto! (BERGSON, *ibid.*, p. 49-50)

A tese parece sugerir que nosso prazer adulto é pautado pelas lembranças de nosso prazer infantil. Grande parte de nossos deleites, então, seriam assimilados por nós a partir de lembranças relativas a prazeres antigos. Sem adentrarmos nos caminhos sinuosos da memória em Bergson, podemos concluir que as brincadeiras

<sup>14</sup> Apesar de obscura, a etimologia de *vaudeville* costuma ser atribuída à abreviação do termo francês *voix de ville* (“a voz da cidade”). O conceito tornou-se globalmente conhecido sobretudo a partir dos EUA e do Canadá, indicando espetáculos norte-americanos de entretenimento popular do século 19. No entanto, em *O riso*, Bergson se refere ao *vaudeville* francês dos séculos 15, 16 e 17.

de criança e os jogos cômicos maduros causam, ao menos, um tipo de prazer semelhante.

A ideia central é, pois, a de que os arranjos de determinadas brincadeiras infantis, que já nos deram o prazer do riso em algum momento, costumam se atualizar na forma de um jogo adulto e risível. Em outras palavras, o filósofo admite, nessa analogia, uma espécie de continuidade entre essas duas brincadeiras em nossas vidas. Teríamos passado das brincadeiras infantis aos jogos risíveis. Nesse sentido, as brincadeiras de criança poderiam revelar um pouco dos motivos pelos quais rimos.

Seguindo tal prescrição, em *O riso*, imagens de brincadeiras são utilizadas para descrever os dispositivos de determinados tipos de ocorrências risíveis. É o caso da figura da bola de neve, utilizada para delimitar situações semelhantes ao fenômeno da bola de neve que, ao rolar, cresce cada vez mais.

A imagem dessa espécie de brincadeira representa o tipo de caso risível em que um efeito se multiplica de modo auto-acumulativo, a ponto de sua causa, simples na origem, desencadear um fim repentino e grandioso. Assim, quando um objeto se movimenta mecanicamente a ponto de modificar as situações em que as pessoas se encontram, provavelmente haverá riso. Tal como ocorre com a bola de neve, a ideia é a de que quanto mais o objeto prossegue, mais afeta a vida das pessoas. E conforme os efeitos se multiplicam e ficam importantes, mais risível é a situação.

Esse tipo de ocorrência torna-se ainda mais cômico quando o objeto causador de mudanças retorna ao ponto de partida em que as desencadeou. Provoca movimentos, ações, problemas, mas de alguma maneira volta à estaca zero. Há, então, a impressão não apenas de um esforço nulo por parte de seus envolvidos, mas de uma repetição risível. Isso porque nossa vida, como já dissemos, muda constantemente, sem possibilidade de se repetir. Por conseguinte, quando estamos diante de sua aparente repetição, voltamos à ideia risível de algo estranho à vida instalado nela mesma.

Seguindo por entre as brincadeiras infantis, Bergson chega àquela que talvez seja o símbolo mais evidente da ideia de uma vida com disposições mecânicas: o

fantoches e seus cordões. Com esta analogia, o filósofo consegue demonstrar que o mecânico instaurado no vivo dá a impressão prazerosa de manipulação pura. Endurecidos, os movimentos da vida parecem previsíveis, calculados. Em contrapartida, a vida não tem consciência disso – e talvez seja a única que não o percebe. Como um fantoche, não faz as escolhas de suas próprias ações.

Quando observamos uma pessoa que parece ser controlada por coisas sobre as quais não tem domínio, por exemplo, encontramos-nos diante de uma situação risível em potencial, visto que também é preciso haver a ilusão, por parte do indivíduo em questão, de que ele está no comando de suas ações. Se, acreditando estar livre, ele vive sua vida sem autonomia alguma, temos todas as condições para a comédia. Nós, tomando certa distância de tal ocorrência, riremos. Ora, o riso ocorre justamente a partir da ignorância de uma pessoa em relação a suas manobras risíveis. E o prazer que encontramos aí estaria, na maior parte dos casos, no fato de que ficamos naturalmente do lado daqueles que enganam:

Tanto por instinto natural quanto porque todos preferem – em imaginação ao menos – enganar a ser enganados, é do lado dos espertos que o espectador se põe. Faz um trato com eles, e a partir daí, assim como a criança que conseguiu do amiguinho o favor de lhe emprestar o boneco, ele mesmo põe a ir e vir em cena o fantoche cujos cordões passou a segurar. (BERGSON, *ibid.*, p. 57-58)

Como já mencionado, Bergson também utiliza artifícios do *vaudeville* para instaurar procedimentos que desembocariam em situações risíveis. São eles a repetição, a inversão e a interferência das séries. Quando consideradas sob o ponto de vista da vida, essas leis são o contrário do que ela inspira:

A vida se nos apresenta como certa evolução no tempo e como certa complicação no espaço. Considerada no tempo, ela é o progresso contínuo de um ser que envelhece sem cessar: isso equivale a dizer que ela nunca volta atrás e não se repete jamais. Considerada no espaço, exhibe-nos elementos coexistentes tão intimamente ligados, tão exclusivamente feitos uns para os outros, que nenhum deles poderia pertencer ao mesmo tempo a dois organismos diferentes: cada ser vivo é um sistema fechado de fenômenos, incapaz de interferir em outros sistemas. Mudança



contínua de aspecto, irreversibilidade dos fenômenos, individualidade perfeita de uma série fechada em si mesma, eis as características exteriores (reais ou aparentes, pouco importa) que distinguem o que é vivo daquilo que é mecânico. (BERGSON, *ibid.*, p. 65-66)

Não é difícil perceber, nesse caso, o contraste entre o progresso mutável da vida e a ideia de situações repetidas. Ocorrências que parecem se reproduzir constantemente, dessa forma, causam o efeito ilusório de algo mecânico em nossa vida.

Imaginemos que em determinado momento da defesa de uma tese, por exemplo, um aluno gagueje ao tentar pronunciar uma palavra. Na primeira ocorrência, ele repara o erro; porém, volta a ter problemas para proferir a palavra na mesma sílaba em que já gaguejara e, posteriormente, repete o erro. Ora, é provável que a reprodução do desacerto seja risível para os observadores da situação. O motivo é, justamente, a repetição. Na comédia, ela pode se dar em vários níveis, a ponto de acontecer entre pessoas diferentes em momentos diversos. Nesse caso, obtém-se um efeito risível ainda maior. Segundo Bergson, as reproduções “são tanto mais cômicas quanto mais complexa é a cena repetida e quanto mais naturalmente é conduzida” (BERGSON, *ibid.*, p. 67).

A inversão, por sua vez, ocorre quando há a troca de papéis entre as pessoas envolvidas em determinada situação. Acaba-se, assim, por inverter a circunstância em que elas se encontravam em um primeiro momento. Aqui, podemos pensar na criança que salva sua cuidadora descuidada de levar um choque.

O mesmo efeito também pode ser encontrado na trama de algumas vinganças. Nelas, como o dito popular expressa, “o feitiço vira contra feiticeiro”. Assim, uma pessoa que está em uma situação forjada por ela, por exemplo, acaba vítima de sua própria armação, criando um efeito risível para seus observadores. Aqui, Bergson nos lembra do exemplo cômico do ladrão que é assaltado quando está a caminho de executar um roubo.

Uma vez no quiproquó, estamos em um tipo de interferência de séries. Para exemplificar tal artifício, podemos pensar na peça cômica *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna. Em três atos, o autor retrata as tramas avarentas de Eurício

Árabe, um senhor que esconde uma porca com dinheiro em sua casa. Corroborando a tese bergsoniana dos tipos cômicos – passaremos por ela mais tarde –, os personagens dessa comédia sertaneja conservam tipos endurecidos, reconhecidos por suas características que se manifestam repetidamente. Euricão, por exemplo, é um típico avarento.

De qualquer modo, o que nos interessa aqui são os constantes mal-entendidos que compõem o enredo. Margarida, filha de Euricão, é constantemente confundida com a porca que guarda o tesouro do pai. Na carta de seu pretendente, Dodó, ao velho, a moça é apelidada carinhosamente de “tesouro”. Euricão, no entanto, entende com isso que o interesse do rapaz está no dinheiro da porca. O quiproquó torna-se evidente mais tarde, em um diálogo entre Dodó e o pai de Margarida:

EURICÃO — Como é que você teve coragem de tocar naquilo que não lhe pertencia?

DODÓ — Espere aí! Apesar das circunstâncias serem um tanto esquisitas, o que aconteceu foi coisa sem importância! O que eu toquei nela foi muito pouco!

EURICÃO — O que, canalha? Tanto assim que se você tocasse em meu tesouro, seria um crime inominável! Com que direito você foi tocar naquilo que era meu?

DODÓ — A culpa foi das circunstâncias. E eu não já vim pedir desculpas?

EURICÃO — Não gosto desses criminosos que prejudicam os outros e depois vêm pedir desculpas! Você sabia que ela não era sua, não devia ter tocado nela!

DODÓ — Mas eu não já disse que o que aconteceu foi coisa tola?

EURICÃO — Coisa tola o quê? Você não veio confessar? E depois, de repente, começa a se desdizer, dizendo que não tocou nela! Como é, tocou ou não tocou?

DODÓ — Bem, tocar, toquei, mas não foi nada que pudesse ofendê-la. Mas já que o senhor considera essa tolice um crime, por que não aceita os fatos e não me dá de vez esse tesouro?

EURICÃO — Como é, assassino? Você quer ficar com meu tesouro? Contra minha vontade?

DODÓ — Eu não estou lhe pedindo? A coisa que eu mais desejo no mundo é ficar com ela!

EURICÃO — Você? Ficar com ela?

DODÓ — Sim.

(SUASSUNA, 2005, p. 82-83)

Como acontece na peça de Suassuna, a interferência de séries ocorre quando

uma mesma situação diz respeito, simultaneamente, a duas séries de ocorrências que não possuem relação alguma, mas são interpretadas, ao mesmo tempo, de maneiras diferentes. Dodó e Euricão discutem porque acreditam se comunicar sobre o mesmo assunto, mas falam de situações completamente distintas.

Quando observamos esse tipo de cena, rimos porque sabemos do equívoco de ambos os personagens. Cada um deles, no entanto, só tem conhecimento de apenas uma das interpretações, que diz respeito à série de acontecimentos que lhes envolvem. A falta de comunicação decorrente de duas séries reais e independentes, então, nos é risível.

### *2.2.3 A comicidade das palavras*

Para Bergson, a linguagem cumpre um papel importante na comicidade. É ela que exprime a maioria dos efeitos das situações cômicas e descreve os fenômenos risíveis, encontrando as distrações das pessoas e das ocorrências. Nesse sentido, desempenha uma espécie de função descritiva.

De outra parte, o filósofo considera a própria linguagem viva, e acusa seu funcionamento estrutural de possuir deslizos, como se estivesse distraída de si mesma. Não escapa, pois, da mecanicidade. Os usos das palavras às vezes se tropeçam, os significados das frases se confundem. Sob tal perspectiva, essa faceta da linguagem seria intraduzível<sup>15</sup> de uma língua para outra e passível de articulações risíveis por ela mesma.

Por um lado, a linguagem constata situações cômicas. Em outro sentido, torna-se risível por seus próprios modos de ser. Manifestando-se, revela suas falhas, seus mecanismos rígidos. Temos, então, dois tipos de comicidade das palavras: a expressa pela linguagem e a criada por ela.

---

<sup>15</sup> Segundo Bergson, a tradução de uma língua para outra é parcialmente possível, visto que as associações de ideias, assim como os costumes, variariam de acordo com a sociedade, tornando-se impossível uma tradução impecável. No caso da parcela viva e criadora da linguagem, é impossível traduzi-la: perde-se toda sua significação.

Podemos dizer que fomos nós, seres potencialmente desatentos que somos, os criadores da linguagem. Por conseguinte, somos nós que a usamos, recriando-a a todo instante. Desse modo, não podemos esperar que suas articulações sejam perfeitas e fluidas como a vida de nossa consciência. Assim como precisamos organizar e espacializar nossos estados conscientes para agir, limitando-os na maioria dos casos, também o fazemos para descrever situações. Em última instância, é possível dizer que o fazemos para pensar – a linguagem, em Bergson, traduz nosso pensamento.

Nesse sentido, há nas palavras algo de rígido e limitador para nossa vida:

[...] não vemos as coisas mesmas; limitamo-nos, no mais das vezes, a ler etiquetas coladas sobre elas. Essa tendência, oriunda da necessidade, acentuou-se ainda mais sob a influência da linguagem. Pois as palavras (com exceção dos nomes próprios) designam gêneros. A palavra, que só anota da coisa a sua função mais comum e seu aspecto banal, insinua-se entre ela e nós [...] E não são apenas os objetos exteriores; são também nossos próprios estados d'alma que se furtam a nós naquilo que têm de íntimo, pessoal, originalmente vivenciado. (BERGSON, 2007, p. 114-115)

De qualquer maneira, como já dissemos, a palavra também possui, para o filósofo, uma vida independente. Seus equívocos são muitas vezes decorrentes de seu próprio modo de ser e de suas articulações com outras palavras. São diversas as vezes em que rimos da dupla significação de um nome comum, por exemplo. Nas expressões e frases, os efeitos podem ser maiores. Dito isto, Bergson estabelece, hierarquicamente, três leis essenciais do que chama de “transformação cômica das frases”: a inversão, a interferência e a transposição<sup>16</sup>.

A inversão seria a lei menos visada por ele. Consiste, basicamente, em obter o efeito risível de uma oração a partir da inversão de seus termos. Trocando o sujeito pelo objeto, por exemplo, é possível conseguir algumas frases com sentidos completamente diferentes.

<sup>16</sup> Repetição, inversão e interferência são, como já vimos, meios de tornar as situações cômicas. As três leis da comicidade linguística são tidas, como perceberemos, como aplicações dessas formas. De fato, o filósofo infere que a frase cômica não passa de projeções de cenas risíveis para “o plano das palavras” (BERGSON, 2007, p. 82). Assim, as articulações pelas quais se obtém as situações risíveis são atribuídas à escolha das palavras e à estrutura das frases.

Alguns famigerados casos de inversão podem ser encontrados nas produções cômicas de Yakov Smirnoff. Popular na década de 1980 por suas performances risíveis – sobretudo segundo a maioria dos conservadores norte-americanos e seus simpatizantes –, o comediante usava o método da inversão para contrastar sua vida nos Estados Unidos com o regime comunista vivido na União Soviética. Suas inversões são conhecidas como “inversões russas”. Nelas, os sujeitos são sempre trocados pelos objetos, de modo a obter o sentido desejado: “In America, you watch Big Brother. / In Soviet Russia, Big Brother watches you; In America, you can always find a party. / In Soviet Russia, Party always find you”<sup>17</sup>.

Mas vamos adiante. Analisemos o seguinte trecho da música “Fernandinho Viadinho”, da banda Garotos Podres, em que aparece um recurso semelhante: “Das festas de embalo / Do baixo Leblon / Às orgias de Brasília / Agora só passa a mão / Na poupança das velhinhas”. Em alusão aos feitos do ex-presidente Fernando Collor, os versos retratam as festas de sua juventude, sugerindo que no posto de presidente ele teria passado a aliciar as mulheres de outra maneira. Ao examinar a letra com mais cuidado, podemos perceber um duplo sentido que pode risivelmente nos confundir. A frase “Passar a mão na poupança das velhinhas” é passível de duas interpretações completamente diferentes, cada qual com uma expressão no sentido figurado e outra, no sentido próprio. Mudando de interpretação, há a inversão do tipo de significação das expressões. Ora, “passar a mão” pode ser entendido, em sentido figurado, como tirar dinheiro de alguém – no caso, da “poupança das velhinhas”, que assume aqui sua acepção própria de renda guardada<sup>18</sup>. Em seu sentido material, no entanto, “passar a mão” é compreendido literalmente, reservando à “poupança das velhinhas” uma concepção figurada, que é sexual.

A intenção da frase analisada, além de cômica, é política. Mas seu caráter

---

<sup>17</sup> “Na América, você assiste Big Brother. / Na União Soviética, o Big Brother assiste você.”; “Na América, você sempre consegue achar uma festa. / Na União Soviética, o Partido sempre acha você”. (tradução nossa). Nota-se que o sentido cômico é mantido somente na primeira inversão. A segunda perde seu efeito risível com a tradução, visto que “party”, em inglês, significa “festa” e “partido”.

<sup>18</sup> No governo de Collor, as poupanças passaram a ser confiscadas com a justificativa de “combate à inflação”.

risível também está na concatenação das próprias palavras, que jogam semanticamente entre si, mudando seus significados em um mesmo período<sup>19</sup>. Indo de seu sentido próprio à sua acepção figurada, rimos. Precisamente aí, temos a demonstração da lei de interferência. Nela, tem-se dois significados distintos que se superpõem em uma única frase.

A princípio, o trocadilho seria regido por esta lei. Nele, o mesmo período parece conter duas acepções autônomas. No entanto, em uma análise mais atenta, Bergson o acusa de superficial. O contraponto é o de que, no trocadilho, há sempre duas frases diferentes. Entretanto, em razão da sonoridade parecida, deixamo-nos levar pela farsa e rimos. Como exemplo, podemos citar a piada popular “não checo a validade das coisas, mas a República Tcheca”. Ora, não há palavras iguais na frase, mas nos iludimos apenas pela semelhança dos sons.

A legítima interferência, como já vimos, diz respeito a duas ideias completamente diferentes em uma frase singular. Suas palavras possuem dois usos e, por isso, é possível jogar verdadeiramente com elas. É o caso do exemplo da letra dos Garotos Podres.

O efeito cômico desses jogos de expressões pode ser melhor explicado pelo próprio Bergson:

[...] o jogo de palavras nos faz mais pensar num descuido da linguagem, que se esqueceria por um momento de sua destinação verdadeira e pretenderia então reger as coisas de acordo consigo mesma, em vez de se reger de acordo com as coisas. O jogo de palavras denuncia portanto uma *distração* momentânea da linguagem e por isso, aliás, é engraçado. (BERGSON, 2007, p. 90-91)

As palavras, segundo o filósofo, começam designando objetos concretos e ações materiais, mas, aos poucos, podem adquirir um sentido mais abstrato. Por conseguinte, quando uma mesma palavra ou expressão imprime uma acepção concreta e, ao mesmo tempo, abstrata, riremos desse duplo sentido. Aqui,

<sup>19</sup> A sugestão da imagem do ex-presidente agindo conforme aquilo que as duas versões indicam dá à frase um peso político – e cômico – maior. No entanto, para os interesses de nossa pesquisa, a relevância do exemplo está nos dois significados independentes que se superpõem.

novamente, chegamos à ideia de distração da linguagem, pois esta passa a designar coisas além do que estamos pensando quando a usamos.

Para Bergson, a variação mais risível dessa lei é interpretar de forma literal uma frase cujo sentido pretendido é o conotativo. É comum o uso dessa possibilidade de dupla interpretação de um período em piadas cotidianas. Quando alguém profere uma frase como “gostaria de ter o sono pesado” e seu interlocutor diz, grotescamente, “então talvez você devesse dormir em cima de uma balança”, estamos diante de uma utilização do tipo. Evidentemente, essas piadas costumam ser forjadas por interlocutores, mas seus efeitos costumam funcionar.

Até agora analisamos jogos mentais traduzidos por jogos de palavras. Estas denotariam, pois, uma pequena distração risível da linguagem. A transposição, terceira e mais importante lei, no entanto, diz respeito à produção da comédia pela própria linguagem. Consiste, como o nome sugere, em *transpor* determinada manifestação de ideia para um tom diferente daquele espontaneamente esperado.

Para que essa lei funcione, faz-se necessário o reconhecimento dos tons das expressões. De acordo com o filósofo, tal implicação se efetua porque conseguimos identificar instintivamente a expressão natural de uma ideia. Logo, por eliminação, reconhecemos sua manifestação transposta. É a partir desta, pois, que a comicidade acontece. A maioria dos exemplos de transposição são tão vivos e difundidos que vamos apenas passar por alguns deles, como a ironia e a paródia. A primeira procura afirmar como as coisas deveriam ser, distanciando-se do que realmente concebe como real. A paródia, por sua vez, procura transpor a manifestação de determinadas ideias para tons diferentes daqueles esperados para elas<sup>20</sup>.

#### 2.2.4 A comicidade de caráter

Considerada por Bergson a mais importante entre as cinco comicidades, a

---

<sup>20</sup> Bergson sugere que os tons esperados podem ser apenas uma questão de hábito, isto é, podem mudar de acordo com seus contextos.

comicidade de caráter é alvo do último capítulo de *O riso*. Talvez mais próxima da vida em relação a muitas formas de comicidade, ela é diretamente ligada à maneira como nos colocamos no mundo.

Primeiramente, o caráter é visto pelo filósofo como o que há de pronto em nós. Está nas pessoas em um estado de mecanismo, preparado para funcionar automaticamente. É aquilo pelo qual podemos nos repetir. São os gestos reproduzidos e passíveis de serem imitados por qualquer observador. Estão nos trejeitos e nas reações recorrentes diante de determinadas situações, como se acionássemos um botão automatizador que nos faz reagir sem nossa vontade.

Ativamos tal estado mecânico quando nos distraímos da vida e de nós mesmos, tornando-nos risíveis para quem nos observa. Sólidos e automáticos, ficamos engessados na forma de caráter.

Não é importante, aqui, se um caráter é moralmente bom ou mal. A relevância, para o efeito risível, está em sua inflexibilidade, em seu deslize social. A rigidez, tanto de uma qualidade quanto de um defeito, é a visada para a comicidade. Evidentemente, ao julgarmos algo como vício ou virtude no plano da sociedade, estamos em certo sentido pensando em termos morais: os dois aspectos – o moral e o social – não diferem essencialmente. Porém, o foco aqui está na rigidez de determinado modo de se colocar no mundo, independentemente do julgamento de seu valor moral. A questão a ser considerada é, então, o efeito risível desse mecanismo endurecido.

Como Bergson infere em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, a interpenetração de um sentimento aos outros estados de nossa consciência é gradual. No entanto, não há possibilidade de distingui-los como o fazemos com os números da aritmética, por exemplo. Podemos apenas dizer que eles invadem nosso espírito de modo indiviso e indistinguível.

Em algum nível, é possível ser contaminado por essa transformação enquanto observadores. Quando há o esforço, por parte da arte, de fazer com que seus espectadores sintam uma gradação correspondente a essa interpenetração, temos o drama. Por outro lado, ao nos afastarmos dos estados do espírito e de seus sentimentos, estamos diante da comédia. Há, aí, um evidente endurecimento que



bloqueia nosso acesso à consciência em sua inteireza. Passamos a ter contato somente com pontos específicos e prontos de uma pessoa:

Em geral, um sentimento intenso vai ganhando gradualmente todos os estados d'alma e tingindo-os da coloração que lhe é própria: então, se nos fazem assistir a essa impregnação gradual, acabamos aos poucos por nos impregnar também de uma emoção correspondente. [...] Ao contrário, na emoção que nos deixa indiferentes e que se tornará cômica, há uma rigidez que a impede de entrar em relação com o restante da alma na qual ela assenta. (BERGSON, 2007, p. 105)

Nesse momento, Bergson distingue novamente o drama da comédia. Enquanto o drama procuraria passar a absorção de toda a nossa consciência em seus sentimentos profundos, a comédia mantém esse acesso fechado. Não vemos, nela, a transformação de todas as potências de nosso ser a partir um sentimento – e aqui podemos incluir os defeitos e as virtudes. Estamos, na comicidade, diante de uma rigidez que nos impede de adentrar e de sentir a temporalidade real da vida e das coisas. Veremos essa ideia aparecer com mais nitidez ao longo dos próximos capítulos.

Outro aspecto da comicidade – um dos mais importantes para esta pesquisa, inclusive – é o propósito de guiar nossa atenção para os gestos de uma pessoa. Ora, dissemos que um drama procura retratar determinado estado da alma em sua progressão, levando-nos gradativamente de um sentimento às ações que o transparecem<sup>21</sup>. A comicidade, por sua vez, foge justamente dessa fórmula, buscando a manifestação descompromissada e automática dos estados de nosso espírito:

Na ação, é a pessoa inteira que se dá; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, sem o conhecimento da personalidade total ou pelo menos separadamente desta. Por fim (e aqui está o ponto essencial), a ação é exatamente proporcional ao sentimento que a inspira; há transição gradual desde para aquela, de tal modo que nossa simpatia ou nossa aversão podem deixar-se deslizar ao longo

---

<sup>21</sup> Talvez o exemplo mais puro que temos aqui seja o da ação livre, o qual trabalharemos mais adiante.

do fio que vai do sentimento ao ato e participar progressivamente. (BERGSON, 2007, p. 107-108)

O gesto é, dessa maneira, essencial na comédia, visto que faz com que percebamos o automatismo instalado nas pessoas. Parece que, em qualquer situação, haveria um mesmo tipo de ser humano ali. A ação propriamente dita, por outro lado, é imprescindível em uma obra dramática. Seu personagem muda conforme as situações em que se encontra; trata-se de um verdadeiro devir. As ocorrências e as pessoas se interpenetram, transformando uns aos outros.

### 2.3 A rigidez e a desatenção na situação risível

Uma das principais imagens obtidas a partir das formas cômicas abordadas é, sem dúvida, a da mecanicidade. Até agora falamos sobre sua aparição como causadora do riso, mas não explicamos o motivo pelo qual rimos desse esquema mecânico instaurado na vida.

Em *O riso*, Bergson atribui à distração à vida um dos motivos principais para o mecânico ser risível:

O mecanismo rígido que surpreendemos vez por outra, como um intruso, na viva continuidade das coisas humanas, tem para nós um interesse particular, por ser como uma *distração* da vida. Se os acontecimentos pudessem estar incessantemente atentos a seu próprio curso, [...] tudo se desenrolaria para frente e progrediria sempre. E, se os homens estivessem sempre atentos à vida, se constantemente retomassem contato com o próximo e também consigo, nada pareceria jamais ser produzido em nós por molas ou cordinhas. (BERGSON, 2007, p. 64)

Quando rimos de uma pessoa que tropeça e cai na rua, por exemplo, rimos da involuntariedade de sua mudança, e não de sua repentina alteração de atitude. É, em Bergson, um problema do corpo e do espírito: por inflexibilidade ou por algum tipo de vício do corpo, os músculos continuaram realizando um mesmo movimento

quando o presente exigia outra ação. Por desatenção do espírito à vida, este acaba se colocando automaticamente em uma ocorrência. Em outras palavras, é risível a falta de fluidez de um corpo e de um espírito perante a vida. E vida, aqui, significa especificamente cada ocorrência concreta na qual um indivíduo se encontra no presente. Ora, é com isso que nos deparamos, em diferentes graus, na manifestação endurecida do caráter, dos movimentos, das palavras ou das formas. Há uma falta de flexibilidade decorrente da desatenção à vida, ambas consideradas ameaçadoras para a sociedade.

Aí entra o chamado “enrijecimento para a vida social”, pois esse tipo distraído segue sua vida de maneira maquínica, sem a exigida preocupação com os outros. Há uma espécie de automatismo, acusado por Bergson de ser uma das principais características do que é essencialmente risível. Nesse sentido, o hábito está por trás de grande parte dos gestos risíveis do cotidiano, pois é a partir dele que automatizamos parte de nossa conduta. No entanto, mesmo que haja um cuidado matemático de previsão sobre nossas ações, há contingências e imprevisibilidades no mundo. Agir com certa velocidade e rigidez adquirida, então, não será eficaz em todo caso. Se não estivermos atentos às ocorrências do presente e agirmos maquinalmente, em algum momento poderemos ser surpreendidos com nossa falta de “maleabilidade atenta e flexibilidade vívida”. Essa surpresa é o mote para a situação risível.

Vamos admitir, aqui, a sinonímia entre desatenção e distração. Pelo menos em *O riso*, os dois conceitos costumam se referir a acepções praticamente iguais e são tidos por Bergson como um aspecto secundário da comicidade. Isso porque embora seja risível em sua simplicidade, a desatenção é sempre um efeito pertencente a uma situação mais abrangente. E quanto mais tomarmos conhecimento de todos os momentos da ocorrência, mais risível esta será. Diante de tal constatação, o filósofo instaura uma de suas leis gerais da comicidade:

[...] quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa. [...] Mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer diante de nossos olhos, cuja origem conheceremos e cuja

história poderemos reconstituir. (BERGSON, 2007, p. 9)

Como exemplo disso, Bergson usa a imagem dos idealistas, que tomam seus pensamentos e desejos como realidades. Com ideias fixas e definidas, criam situações cômicas tidas como profundas pelo filósofo. Isso porque eles não são aleatórios: possuem desatenções organizadas, lógicas e coerentes. Assim, se olhar para um vulto e descrever um fantasma é considerado superficialmente risível na distração corporal de quem o fez, o mesmo não se pode dizer de um idealista que estuda, acredita e deseja encontrar uma assombração.

Da mesma forma que como a ideia fixa é tida por Bergson como rígida e mecânica para o espírito, os vícios também trazem, para o filósofo, as mesmas propriedades para o caráter. O vício da comédia é justamente aquele de tipo superficial, análogo a uma máscara usada para sermos identificados facilmente. Incutindo sua rigidez em quem a usa, somos simplificados e engessados. Todos os nossos estados profundos e complexos se dissipam, de modo a parecermos repetitivos e previsíveis<sup>22</sup>.

O exemplo bergsoniano para tal distinção se dá no modo como as comédias e os dramas são apresentados. Quando estamos diante de um vício interpenetrado profundamente nos estados psicológicos de um sujeito, passamos a nos focar na pessoa complexa que o absorveu. Esquecemos do vício e mergulhamos em todo o progresso dos estados daquele espírito. Com efeito, esse é o modo como o drama costuma ser apresentado a nós. Em uma comédia, no entanto, estamos diante de algo um pouco diferente, visto que os sujeitos se comportam de modo a sempre se reportarem a um vício.

Bergson cita, para maior esclarecimento, alguns títulos de comédias, como “O Avarento”, “O Jogador”<sup>23</sup>, entre outros. Como podemos perceber, todos dão um

---

<sup>22</sup> Segundo Bergson, alguns vícios se estabeleceriam intensamente no espírito, transfigurando nossos estados da consciência. É o caso dos vícios trágicos, que se diferem, no entanto, daqueles observados nas situações risíveis.

<sup>23</sup> *O Jogador*, ao qual o filósofo se refere, diz respeito à comédia de Regnard, produzida em 1696. *O Avarento*, de Molière, também é outra referência francesa. No entanto, mesmo no tempo de Bergson, alguns títulos de dramas apareciam como nomes de vícios. *O Jogador*, por exemplo, também é o título de um romance de Fiódor Dostoiévski, publicado em 1867. Nele, o vício é

ênfoque no vício de alguém, e não na própria pessoa. É o caso de Euricão, o personagem avarento de Ariano Suassuna sobre o qual falamos quando tratamos da comicidade das situações. Em contrapartida, os títulos de drama seriam relacionados a nomes próprios de pessoas, e não a seus vícios.

Com esse exemplo de vícios simplificadores, voltamos à ideia de automatismo. Retorno, aliás, constantemente executado por Bergson no ensaio sobre a comicidade. A distração está por trás desse mecanismo, pois “uma personagem é cômica na exata medida em que ela se ignora”. Em outras palavras, somos risíveis quando há uma espécie de falta de consciência sobre aquilo que estamos fazendo e sobre nosso ambiente.

## 2.4 A função comum do riso

Já deixamos evidente que há, em *O riso*, a defesa de uma espécie de utilidade social do riso. Ele é útil na medida em que corrige essa distração e esse enrijecimento, acordando os “sonhadores em vigília” da sociedade. O *outro* da situação risível seria então um desviado que costuma temer a possibilidade de ser humilhado pelo seu grupo através do riso. Castigando os costumes, o riso é, nesse sentido, uma espécie de “trote social”, que faz com que tentemos parecer o que deveríamos ser:

O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente vigilante, a discernir os contornos da situação presente, é também certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptar-nos a ela. Tensão e elasticidade, aí estão duas forças complementares entre si que a vida põe em jogo. (BERGSON, 2007, p. 13)

A extrema rigidez do espírito, do corpo e do caráter são problemáticas para a

---

inscrito de maneira profunda no personagem. De qualquer modo, tal constatação não invalida os fundamentos de *O Riso*, que podem ser aplicados a muitos casos.

sociedade na medida em que parecem indicar a ausência de uma atividade ou uma atividade isolada, afastada do grupo: ambas apontam para uma excentricidade nociva a uma espécie de progresso geral. O riso reprimiria as posturas distantes do centro no qual a sociedade estaria. A serventia do riso seria, pois, a de corrigir principalmente a desatenção à vida, voltando as pessoas em situações risíveis para o essencial da vida: a ação<sup>24</sup>.

A questão passa, obviamente, pelos costumes e pelos hábitos de uma sociedade. Nesse sentido, há uma moral no riso, uma indicação sobre como a vida deve ser vivida. Não basta estar atento ao essencial da vida, pois há diversas outras atividades que exigem igual atenção. O riso sugere, então, que desativemos a chave automática de todo tipo de atividade – até as recorrentes –, vetando qualquer hábito adquirido pela experiência. Em última instância, a sociedade deseja a mútua adaptação de seus integrantes, em todos os níveis da ação.

Esse desejo é comunicado pelo riso diante das situações risíveis – formais ou não. Estas representam, em algum nível, uma ameaça ou uma preocupação à sociedade. É como se algo potencialmente capaz de desordená-la estivesse ali, latente em alguma forma sutil. O riso aparece, dessa maneira, como uma resposta elegante à iminência de perigo, como uma espécie de “gesto social”<sup>25</sup> ordenador. Mantém, enfim, a disciplina e a flexibilidade desse tipo de máquina social.

A acepção sobre o riso proposta pelo filósofo é expressivamente diferente da concepção platônica. O riso passa a ser um gesto de extrema importância para manter as regras e a seriedade social. Como uma espécie de educador, ele controla o comportamento de seus indivíduos. Se em *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, o riso pode afrontar a ordem social, em *O Riso* ele é uma arma contra a ameaça que a individualidade apresenta para a sociedade. Nesse sentido, a comicidade deixa de ser uma aliada do sujeito.

A função utilitária do riso leva Bergson à defesa da comédia como algo distinto daquilo denominado por ele como “arte pura”. Apesar de possuir a vontade estética

---

<sup>24</sup> A ação aqui tem um peso específico, pois denota uma ação útil à coletividade. A ação isolada, portanto, é tida como vã.

<sup>25</sup> *O riso*, p. 15. Por ser considerado um gesto, o riso é automático e, segundo Bergson, “inconsciente”.

de agradar em algum nível, o gênero cômico se contraporia a outros tipos de arte devido ao seu caráter generalista – atestado por nós há pouco – e a essa intenção, inconsciente para o filósofo, de repressão e correção. A comédia, portanto, teria um certo compromisso inconsciente com a sociedade. Ao contrário de outras artes, distraídas em relação à comunidade, a comicidade formal a aceita como seu meio central. Nesse sentido, compactua com o grupo e segue os preceitos da vida comum. E fazendo isto, ela “dá as costas à arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno à natureza simples” (BERGSON, *ibid.*, p. 128).

## **2.5 A comicidade accidental e a comicidade necessária**

Bergson estabelece também uma importante distinção entre comicidade accidental e comicidade necessária. A primeira é superficial: só é revelada quando um empecilho circunstancial é colocado contra a rigidez mecânica de um espírito. A comicidade necessária, por outro lado, pode ser manifestada naturalmente pelo próprio espírito. Há, neste, uma falta de maleabilidade inata dos sentidos e da inteligência, fazendo com que se veja o que não mais existe. Fica-se no passado, tem-se dificuldade para se ater ao que se faz, em uma espécie de adaptação a uma “situação passada e imaginária quando seria preciso moldar-se pela realidade presente” (BERGSON, *ibid.*, p. 8). As ações dessa pessoa passam a ser apenas distrações, gestos de um desatento à vida. A comicidade, nesse caso, está integralmente na própria pessoa, que fornecerá matéria e forma para a ocorrência.

Apesar de discriminadas pelo filósofo, percebemos uma aproximação entre as duas comicidades. Há, em ambas, uma desatenção perante a vida. Um espírito rígido acaba por automatizar-se, de modo a distrair-se das ocorrências ao seu redor. Da mesma maneira, o sonhador que “vive no passado” não está atento ao presente.

Embora tal semelhança seja importante, interessa-nos, neste trabalho, principalmente a distinção entre esses dois tipos de comicidade, uma vez que parece anunciar uma desconformidade entre os espíritos provocadores de cada um

deles. Ora, é justamente essa bifurcação dos desatentos que queremos denunciar. Considerando o plano geral da ação bergsoniana, o gesto risível e o ato livre seriam ações expressivamente distantes. Mas quando estamos diante de um ato livre, é possível constatar, ao mesmo tempo, um gesto risível. Como verificamos quando falávamos sobre a comicidade dos movimentos, o corpo muitas vezes nos farda com suas necessidades. Por mais que nos coloquemos profundamente em uma situação, pode ocorrer de a matéria, por um lado, pesar. E mesmo que não tenhamos percebido, mesmo que o gesto não tenha interferido em nossa ação livre, nossos observadores podem rir. Por outro lado, nossos espectadores podem igualmente se comover no mesmo momento. Embora cometamos deslizes quando nos distraímos da vida pragmática social, provocando um gesto risível para muitos observadores distantes, também podemos nos colocar profundamente em uma ação.

É possível pensar, portanto, em gestos risíveis que acompanham atos livres. É comum, por exemplo, colocarmo-nos de tal maneira em uma ação que acabamos acionando alguns mecanismos menos importantes no momento. E, assim, gesticulamos risivelmente.

Essa confusão parece ocorrer em virtude do descuido em relação a alguns conceitos sobre a comicidade. Como vimos, as situações risíveis acontecem em um plano social. Isto significa que a ideia de gesto risível passa pelos interesses pragmáticos de uma comunidade. Nesse ponto, a desatenção à vida sobre a qual falamos é uma distração relativa à vida comum.

Outro aspecto importante da comicidade se encontra na necessidade de mantermos distância de uma ocorrência para encontrarmos os traços risíveis de uma pessoa. Quando próximos, tendemos a reconhecer suas profundidades. Nesse sentido, a ação livre e o gesto risível seriam manifestações que podem acontecer ao mesmo tempo e, por isso, dependem de seus observadores para serem reconhecidos. Parece que distância e proximidade, aqui, levam os espectadores a dois sentidos diferentes da vida.

Por mais que encontremos tipos definidos na comédia formal, a realidade não os contém. Não há possibilidade, em Bergson, para sermos tipos. Todos executamos gestos risíveis e ações ao menos próximas de serem livres. Mas essa é



apenas uma pista para os próximos capítulos.

Por ora, podemos constatar que a desatenção com os outros e consigo mesmo é uma das principais provocadoras de situações risíveis para seus observadores. Bergson chega a constatar a nebulosidade entre a desatenção e a insociabilidade: “se examinarmos as coisas de perto, veremos que a desatenção se confunde precisamente aqui com o que chamamos de insociabilidade” (BERGSON, *ibid.*, p. 110). Desse modo, novamente, reiteramos a ideia de que a desatenção à vida refere-se ao plano social e pragmático.

Mas como se daria essa desatenção à vida, responsável por grande parte das situações risíveis?

Ora, o empenho de traçar um percurso, em Bergson, que possa nos esclarecer sobre este fenômeno remeteu-nos a três obras em que os conceitos de atenção, vida, memória e ação aparecem: *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *Matéria e Memória* e *O riso*. Embora nesta última existam menções relevantes acerca da desatenção, o filósofo certamente reserva mais dedicação, ao longo de suas obras, à noção de atenção. Diante disso, procuraremos caracterizar a desatenção por dois meios: a partir da obra *O riso*, em que ela de fato aparece; e por oposição às abordagens sobre a atenção encontradas em *Ensaio sobre os dados Imediatos da consciência* e, sobretudo, em *Matéria e Memória*.

A teoria bergsoniana da ação é importante para esta análise, por sua vez, devido à afirmação de Bergson de que a lei fundamental da vida é uma lei de ação (BERGSON, 2011, p. 176). Para darmos conta da concepção de desatenção à vida, portanto, a noção de ação é decisiva, pois diz respeito à vida ignorada em um gesto desatento e risível. Por fim, fazem-se necessárias algumas considerações sobre a memória para depreendermos, daí, uma espécie de *modus operandi* da atenção, requerida por essa ação pragmática.

A intenção é, nesse momento, entender em que sentido a desatenção à vida interfere na configuração de uma ação. E podemos ir, aqui, do gesto risível ao ato livre, pois ambos são tipos de ação. No entanto, como ainda estamos no plano do risível, procuraremos, em um primeiro momento, pela desatenção provocadora do gesto cômico, que atrapalha a ação pragmática. Uma vez no âmbito da ação livre,

porém, as articulações dessa atenção à vida podem se tornar nebulosas.

### 3 A DESATENÇÃO À VIDA

#### 3.1 Atenção e percepção

O conceito de atenção ocupa um lugar importante na filosofia de Bergson. Em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, um dos primeiros momentos em que aparece, surge em meio à noção de esforço, designada especificamente como *esforço intelectual*<sup>26</sup>. Desde então, já é atestado seu caráter psíquico.

Embora seja acompanhada de movimentos físicos que compõem o fenômeno a ela envolvido, a atenção diz respeito, nesse primeiro momento, a uma *tensão operacional* do espírito, a um “esforço imaterial que aumenta” diante de alguma ocorrência (BERGSON, 1988, p. 27). Bergson chega inclusive a eliminar as possíveis diferenças entre a tensão do espírito e o esforço da atenção, que seria uma espécie de estado psicológico acompanhado de contrações musculares:

Muitos dos estados psicológicos são, com efeito, acompanhados de contrações musculares e de sensações periféricas. Estes elementos superficiais coordenam-se entre si ora por uma ideia puramente especulativa, ora por uma representação de ordem prática. No primeiro caso, há um esforço intelectual ou atenção; no segundo, produzem-se emoções que se podem chamar violentas ou agudas [...] (BERGSON, 1988, p. 27)

A partir dessa passagem, o filósofo procura mostrar que a ideia de conhecer um objeto é o alvo da atenção, que agenciaria uma série de contrações musculares de acordo com seus interesses. Faz-se evidente, nesse caso, o motivo pelo qual não se trata, para Bergson, apenas de um mecanismo fisiológico. Ora, embora haja

---

<sup>26</sup> Anos mais tarde, em *O esforço intelectual*, Bergson irá distinguir artificialmente a atenção sensorial da atenção à qual ele se dedica. A primeira diria respeito à percepção simples – sobre a qual muitos dos psicólogos de seu tempo se debruçavam –, enquanto a última estaria atrelada ao esforço próprio de atividades intelectuais complexas. Ambas fazem parte do plano do trabalho intelectual, mas o filósofo as examina separadamente: elas iriam da simples reprodução à produção ou invenção.

elementos materiais envolvidos no fenômeno, estes se dariam a partir do espírito, que se articula imaterialmente no sentido de afastar ideias desnecessárias para determinado conhecimento. Diante desse esforço intelectual, nossos músculos se contrairiam de acordo com as necessidades constatadas pelo espírito. Segundo essa teoria, é assim que, de maneira indistinta, nos colocamos no mundo para conhecer e agir.

Um dos empenhos de Bergson, em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, consiste em demonstrar a impossibilidade de mensuração da intensidade dos estados psicológicos. Nesse sentido, apesar da coordenação de movimentos envolvidos no fenômeno da atenção, não é o caso de este ou qualquer estado psicológico reduzir-se à soma das sensações geradas a partir dele. Estas, por sua vez, também não diriam respeito estritamente a uma causa ou a algum tipo de efeito do fenômeno.

Depreende-se disso que a intensidade do esforço empenhado na atenção é qualitativa, e não quantitativa, sendo impassível de medição. Isso porque, no fenômeno, o espírito coordena um conjunto crescente de elementos musculares e conscientes, de acordo com o progresso da atividade.

Pode-se dizer que Bergson mantém, em *Matéria e Memória*, os preceitos já discutidos no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* acerca da atenção. Todavia, o enfoque passa a ser a relação dessa tensão do espírito com o fenômeno da percepção, e, principalmente, com a participação da memória no processo. Nesse sentido, a atenção é tida como um esquema dinâmico que visa tornar a percepção de um objeto mais intensa e detalhada:

De um lado, a atenção tem por efeito essencial tornar a percepção mais intensa e destacar seus detalhes: considerada em sua causa, ela se reduziria portanto a uma certa intensificação do estado intelectual. Mas, de outro lado, a consciência constata uma irredutível diferença de forma entre esse aumento de intensidade e aquele que se deve a uma influência maior de excitação exterior: ele parece, com efeito, vir de dentro, e testemunhar uma certa atitude adotada pela inteligência. (BERGSON, 2011, p. 112-113)

A atenção se configuraria, portanto, não apenas como uma tensão do espírito,

mas como uma interação com o mundo exterior. É, em outras palavras, um esforço que nos volta tanto para nosso espírito, mediante a memória, como para a matéria, através da percepção. Ambos os percursos, por sua vez, são tidos por Bergson como imprescindíveis para a experiência, interagindo de modo a criar condições para que representemos<sup>27</sup> o mundo. Nesse sentido, o filósofo busca o significado de nosso conhecimento em meio ao sistema perceptivo que sugere.

Essas considerações são o cerne de *Matéria e Memória*, que estuda “o problema da ação recíproca do corpo e do espírito um sobre o outro”, revelando o modo pelo qual o espírito se insere na matéria. Nesse sentido, a atenção está enraizada na percepção e na ação, na medida em que denota a tensão entre corpo e espírito. Se não somos reduzidos pela experiência, Bergson procura mostrar que interagimos com o mundo (matéria) através de nosso corpo (matéria), do qual parecemos depender. O corpo é, então, intermediário necessário para nossas relações com o mundo exterior.

Assim, o filósofo procura atribuir diferentes etapas à apreensão perceptiva que, por sua vez, delimita dois momentos da atenção. O primeiro implicaria na relutância do espírito em seguir o resultado útil e provável da percepção presente. Nessa etapa, a atenção está intrincada à inibição do movimento, executando uma espécie de trabalho negativo de detenção e recuo.

Em um segundo momento, o fenômeno da percepção passaria a incorporar movimentos sutis que buscam revisar os contornos do objeto percebido. Aí, a condição da atenção se torna positiva, pois inicia uma participação mais ativa no processo, prolongada pelas lembranças:

Se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que a desenham em linhas gerais, nossa memória dirige

---

<sup>27</sup> A concepção bergsoniana de *representação* é distinta daquela feita por Kant. O esforço de Bergson em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* consiste sobretudo no cerne dessa diferenciação. Ao contrário do que encontramos na concepção tradicional, Bergson defende a *representação* como algo diferente da mera construção mental. Ela não estaria no espírito ou no cérebro, mas na própria matéria, entendida como conjunto de imagens. A percepção passa a se encontrar nas coisas, na medida em que tais imagens se relacionam com as ações possíveis do sujeito. Isso implicará, entre outras coisas, a abolição da ideia de inacessibilidade da coisa-em-si, por exemplo. Em outras palavras, a percepção sai do âmbito da teoria do conhecimento e vai ao encontro de seu sentido vital: podemos, sim, ter acesso à matéria.

à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. Ela cria assim pela segunda vez a percepção presente, ou melhor, duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem-lembrança do mesmo tipo. (BERGSON, *ibid.*, p. 114-115)

Assim, se a imagem que rememoramos não dá conta das nuances daquela que percebemos, mergulhamos por entre as profundezas de nossa memória para que reconheçamos os detalhes desconhecidos até então. Isso se dá, segundo Bergson, mediante uma espécie de projeção de imagens que já conhecemos – e, por isso, estão em algum lugar de nossa memória – nos traços ignorados até aquele momento.

Tal trabalho acontece em um tempo relativo, pois nossa memória pode fortalecer a percepção indefinidamente. Basta pensar no modo como, ao revisitarmos as paisagens em que vivemos nossa infância, por exemplo, lembranças surgem a todo momento. Isto porque visitar um lugar não visto há algum tempo costuma provocar inúmeros resgates por parte da memória, que a cada instante enriquece nossa percepção nebulosa.

Dessa forma, o enriquecimento da percepção se daria de modo a atualizar nossas lembranças no objeto percebido em forma de imagens-lembranças. As primeiras, antes apenas no espírito, passam a fazer parte do objeto encontrado no espaço, na matéria. O ato de perceber, então, daria a possibilidade de nossas lembranças, virtuais, se atualizarem. Contudo, esse processo se dá de modo indistinguível, pois uma imagem-lembrança se interpenetra na outra, desenhando a todo momento uma nova configuração da percepção que, por sua vez, volta ao espírito, incitando novas imagens-lembranças a serem incorporadas na percepção.

Em busca de exemplificar este processo, Bergson compara o trabalho da atenção “ao do telegrafista que, ao receber um telegrama importante, torna a expedir palavra por palavra ao lugar de origem para verificar sua exatidão” (BERGSON, *ibid.*, p. 115).

Para compreender isso, é importante examinar o caráter analítico e sintético do esforço da atenção. Segundo o filósofo, tendemos a atribuir o trabalho atento à mera análise. No entanto, bastaria um olhar mais cuidadoso para

percebermos que a atenção não pode ser reduzida a impressões colhidas e ordenadas pelo espírito. Para Bergson, só seria possível refletir a imagem que recebemos da percepção a partir de diversas tentativas de síntese. Nesse sentido, há um trabalho do espírito para que a imagem percebida se una àquela evocada na lembrança pela memória, desembocando em sua reconstrução. A atenção é, portanto, um esforço reiterado na busca da síntese adequada.

Apesar de imagens idênticas ao objeto aparecerem quase que de imediato no início do processo perceptivo – Bergson as define como “imagens fotografadas do próprio objeto”<sup>28</sup> –, há outras ordens de imagens que costumam ter igual relevância para o fenômeno:

[...] por trás dessas imagens idênticas ao objeto existem outras, armazenadas na memória, que têm apenas semelhança com eles, outras enfim que têm apenas um parentesco mais ou menos remoto. Todas elas se dirigem ao encontro da percepção e, alimentada por esta, adquirem suficiente força e vida para se exteriorizarem com ela. (BERGSON, *ibid.* p. 116-117)

Assim, qualquer lembrança que pode servir a algum traço do objeto se mostra à percepção, de modo a tornar a possível divisão entre imagem-percepção e imagem-lembrança em um misto indiscernível. Nesse ponto específico, Bergson procura desmistificar algumas teorias difundidas em seu tempo sobre o que ele chama de “percepção atenta”.

Até então, a percepção costumava ser definida por seus teóricos como um processo linear. O objeto a ser conhecido provocaria sensações que incitariam ideias a elas relacionadas. Estas, por sua vez, estimulariam “pontos mais recuados da massa intelectual” (BERGSON, *ibid.*, p. 118), dando subsídios para percebemos com precisão. De acordo com esta aceção, o espírito se distanciaria do objeto rumo a uma análise que resultaria na impossibilidade de retornar a ele.

---

<sup>28</sup> É importante compreender que, embora Bergson use a figura da “fotografia do objeto”, não é o caso de ele ser adepto à teoria moderna de que a memória seria uma percepção enfraquecida ou uma derivação desta. Um dos esforços constantes do filósofo é, inclusive, o de descartar a ideia de que uma imagem relembra indicaria sua preservação em algum lugar do espírito ou do cérebro na forma de percepção mais ou menos intensa.

Bergson, pelo contrário, defende a ideia do fenômeno da percepção como um *circuito fechado* em que todos os elementos se articulam em uma tensão recíproca. O objeto percebido é, nesse sentido, parte do processo: todos os estímulos advindos dele, a ele retornam. Em última instância, não há impressão que se detenha no espírito.

Tal sistema perceptivo admite uma nova configuração da percepção, que passaria a implicar na interdependência irrevogável entre o espírito e o objeto percebido. Consequentemente, o trabalho de atenção envolvido no ato de perceber contaria com um árduo esforço do espírito, que se daria por inteiro no fenômeno.

Nesse sentido, o modo como esse esforço espiritual se articula é relativo à própria percepção presente, que determina a direção da nossa consciência. No entanto, conforme o grau de tensão adotado pelo espírito, a percepção evoca um número maior ou menor de lembranças-imagens. Segundo esta afirmação, enfim, é possível que lembranças pessoais, a princípio efêmeras e inúteis, se materializem na forma de lembranças-imagens:

Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação. (...) Chega um momento em que a lembrança assim reduzida se encaixa tão bem na percepção presente que não se saberia dizer onde a percepção acaba, onde a lembrança começa. Nesse momento preciso, a memória, em vez de fazer aparecer e desaparecer caprichosamente suas representações, se pauta pelo detalhe dos movimentos corporais. (BERGSON, *ibid.*, p. 120-121)

Para uma compreensão mais adequada dessas operações do espírito, faz-se necessária a passagem pelas nuances da memória no processo perceptivo, tema sobre o qual Bergson se debruça no último momento de *Matéria e Memória*, após ter definido o corpo como centro de ação e a percepção como nossa relação com a matéria. Dedicaremos as páginas seguintes a esta tentativa.



### 3.1.1 Os planos da consciência

A atuação da memória ocorre, segundo Bergson, nos meandros do corpo, da ação e do movimento. O corpo se colocaria entre objetos materiais que agem e reagem sobre ele e os quais ele também influencia. Seria, portanto, uma espécie de condutor que recolhe e transmite movimentos, os chamados *mecanismos motores*.

No entanto, seguindo a argumentação bergsoniana, o corpo se configura, no âmbito da percepção, como mais uma imagem percebida do mundo, distinguindo-se das demais por ser a última obtida no corte perceptivo da consciência. Em uma espécie de situação de privilégio, o corpo ocupa o centro de todos os cortes desse esquema, além de poder escapar da necessidade conforme nossas decisões. Por outro lado, é somente por meio dos dispositivos motores que ele pode armazenar ações do passado:

Tudo deve se passar portanto como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. (BERGSON, *ibid.*, p.83)

Segundo Bergson, embora o corpo nos dê subsídios para realizar o movimento, este se configura na ação de diferentes maneiras. Para dar conta desses matizes, o filósofo distingue as articulações motoras determinadas das articulações motoras escolhidas. Enquanto a primeira diz respeito à ação reflexa, a última desemboca na ação voluntária. Mas o que caracterizaria tais ações?

No capítulo anterior, abordamos sobre a propensão do corpo a contrair hábitos. Ora, a ação reflexa se configuraria nesses termos: apoiado precisamente nessa inclinação, o corpo possuiria uma tendência espontânea a agir de modo determinado.

A ação voluntária se daria, por sua vez, a partir de nossas próprias escolhas. Exige, pois, uma atividade do espírito, que se debruça sobre seu passado para se

colocar inteiramente no ato. Exporemos melhor esse tipo de ação no próximo capítulo.

Mas voltemos às relações entre corpo, ação e movimento. Entrelaçados, esses três elementos que servem à memória permitem que guardemos todo o nosso passado, seja na forma de dispositivos motores, seja através de lembranças independentes, encontradas em diversos planos da consciência. Assim, remetemo-nos ao passado pela combinação de tais recursos com a memória.

Seguindo esse raciocínio, o reconhecimento de um objeto seria uma espécie de convocação da ação prática por parte da memória. Esta se articularia de modo a procurar, nas experiências das ações passadas, meios para compreender e viabilizar a ação presente. Aqui, é possível pensar tanto na busca de um automatismo apropriado às exigências do presente, quanto no esforço do espírito em desbravar, em meio às lembranças, novas possibilidades de ação para o momento atual.

Para facilitar tal pesquisa, Bergson traça dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória espontânea. Essa espécie de distinção metodológica entre “duas memórias teoricamente independentes” (BERGSON, *ibid.*, p. 88) nos é útil na medida em que desenha duas funções bem delineadas da memória. Estas, por sua vez, atreladas a duas lembranças a elas atribuídas: a lembrança adquirida e a lembrança espontânea. Vejamos, a partir de um exemplo do cotidiano, essa diferença.

Em uma aula de dança, aprendo um novo passo com o qual meu corpo ainda não conseguiu se adaptar. Endurecida, erro diversas vezes e volto a executar o primeiro passo ao final de todas elas. Assim, repito os movimentos, e a cada repetição obtenho mais êxito. O mesmo ocorre em relação a outros passos da mesma dança: imitação, erro, repetição, adaptação. Na última dança da aula, já sei os passos de cor. Meu corpo, aparentemente despreocupado, parece flutuar pela pista de dança. Mas a aparência de fluidez engana: há, na verdade, um mecanismo aprendido. O movimento estudado se tornou, portanto, automático.

Ora, essa atividade da memória está ligada à ação prática. Prolongando imagens antigas em seus aspectos úteis, produz-se mecanismos corporais. Cria-se,

portanto, uma espécie de *hábito motor* vinculado às nossas necessidades pragmáticas. Dessa forma, o que a memória-hábito retém é a ação do passado, e não o passado em sua inteireza. Volta-se, pois, para articulações de movimentos que podem ser recuperadas enquanto imagens do passado.

A experiência de todas as supostas repetições realizadas na aula é igualmente armazenada. Consigo distingui-las e rever suas peculiaridades. Há, em cada uma delas, contingências que as enquadram em momentos específicos do tempo. São lembranças particulares. Quando as rememoro, esqueço que faziam parte de repetições relativas ao aprendizado da dança. Parecem ser como registros de todos os acontecimentos em seus detalhes, em seu desenrolar pleno.

Ora, tal tipo de inscrição mnésica não deixa passar nada. Aí se encontra, inclusive, a distinção primordial entre as duas memórias: ao contrário da memória-hábito, a memória espontânea armazena imagens como ocorrências contínuas que não se repetem.

Podemos concluir, a partir disso, que a memória-hábito diz respeito aos movimentos aprendidos com a repetição. Semelhante ao hábito, o tipo de lembrança vinculada a essa memória exige a decomposição da ação integral em partes, para aí então haver a recomposição da ação completa. A ideia é a de um “sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo” (BERGSON, 2011, p. 86). Foi o que ocorreu quando, ao final da aula de dança, repeti automaticamente os movimentos aprendidos.

Desse modo, relativa ao corpo, a memória-hábito se baseia na repetição e no hábito. Está, portanto, intimamente vinculada à utilidade das ações passadas, estendendo-a ao momento presente na medida em que cria *hábitos motores* que se acumulam ao longo do tempo. Em outras palavras, nossas reações diante do mundo provocam movimentos que, uma vez repetidos, se ordenam na forma de mecanismos corporais. Esses hábitos motores se formariam, segundo Bergson, devido à inclinação natural que temos para a adaptação à vida, inscrita por Bergson como “finalidade vital”.

De qualquer maneira, esses dois tipos de memória são tão distintos que Bergson sugere uma diferença radical entre ambos. Tal sugestão se daria pelo

cerne da distinção. Ora, a lembrança de algo aprendido requer um tempo específico e geral, pois há uma sequência de movimentos requeridos: trata-se da *ação*. A lembrança de cada momento, por sua vez, seria uma *representação*, pois diz respeito à intuição do espírito. Não há tempo que possa acrescentar algo a ela, pois nesse tipo de lembrança há totalidade de antemão.

De fato, as representações feitas sobre os momentos em que repeti os passos da dança, além de não serem repetidas, passam longe da dança aprendida. Posso, inclusive, pensar nos instantes específicos em que repetia os primeiros passos sem conhecer a lição completa. A dança aprendida, no entanto, parece fazer parte de meu presente. Assim como sei falar e correr, consigo dançar os passos estudados naquela aula. As representações feitas sobre o momento de cada repetição não parecem modificar o aprendizado da dança.

Apoiado nessa distinção, Bergson contrapõe, por fim, a lembrança espontânea à lembrança adquirida. A primeira diz respeito à memória de todos os acontecimentos do cotidiano em seu desenrolar próprio. Registra lugares, datas e detalhes de todas as ocorrências vividas. Não há preocupação com fins úteis à prática: registra-se o passado por “uma necessidade natural”.

Independente, a princípio, da primeira, a lembrança adquirida se daria a partir de uma memória voltada para a ação:

Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembranças que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. (BERGSON, 2011, p. 89)

Segundo essa teoria da memória, a lembrança adquirida seria relativa à memória-hábito. Esta, como mencionamos, não conserva o próprio passado, mas a *ação* do passado. Isso porque a atividade por ela realizada é a recuperação de determinadas articulações motoras da maneira útil em que se deram quando foram

ações presentes. E como já vimos, esta espécie de recuperação envolve um esforço pertencente à ação reflexa. Por outro lado, o que a memória-espontânea armazena é a totalidade dos acontecimentos, e não alguns fatos específicos.

Embora haja essa bifurcação das funções da memória e das lembranças a elas relacionadas, a utilidade da atuação mnêmica parece ser explicada pelo modo como o próprio Bergson distingue e agencia essas duas memórias a partir de uma função comum. Há uma espécie de auxílio de uma para com a outra, que exibem “imagens daquilo que precedeu ou seguiu situações análogas à situação presente, a fim de esclarecer sua escolha” (BERGSON, *ibid.*, p. 97).

Por esse motivo, apesar dessa teórica polarização da memória, o ato de lembrar não é simples e dualista como se poderia superficialmente inferir. A diferença sobre a qual falamos há pouco diz respeito apenas ao plano teórico. Na prática, o corpo aparece em Bergson como um vínculo entre essas duas memórias – no sentido de que não pode ser dissociado da consciência –, de modo a fundi-las de tal maneira que se torna inviável mapeá-las. Encontramo-nos, agora, em uma gama de planos possíveis da consciência:

Num ensaio anterior (*Matéria e Memória*), mostramos que é preciso distinguir uma série de “planos da consciência” diferentes, desde a “lembrança pura”, ainda não traduzida em imagens distintas, até essa mesma lembrança atualizada em sensações nascentes e em movimentos iniciados. Dizíamos que a evocação voluntária de uma lembrança consiste em atravessar esses planos da consciência um após outro, numa direção determinada. (BERGSON, 2009, p. 155)

Nesse momento, o papel metodológico do esquema do “cone invertido”, utilizado em *Matéria e Memória*, é bastante elucidativo. A imagem é a de um cone SAB na posição invertida, com o vértice S apoiado em um plano móvel P. A base AB do cone, localizada na parte superior do desenho, está apoiada no passado. Imóvel, ela se difere do vértice S, que corresponde ao momento presente e avança de modo contínuo. O plano móvel P, por sua vez, diz respeito à representação atual do espírito, e S o toca sem cessar.

Ora, o cone SAB representa a totalidade das lembranças acumuladas na

memória. Em S, concentra-se a imagem do corpo, que faz parte do plano P. Tal imagem, no entanto, se restringe a “receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano” (BERGSON, 2011, p. 178).

A memória-hábito se configura, dessa forma, como a memória do corpo. Compõe o conjunto dos sistemas sensório-motores articulados pelo hábito. Pode ser tida como uma espécie de memória quase instantânea, à qual a memória completa do passado serve de base. É importante perceber, aqui, o caráter inseparável dessas duas memórias: a memória-hábito nada mais é, no esquema do cone, que a ponta móvel inserida pela memória espontânea no plano movente da experiência. Faz-se evidente, sobretudo diante da imagem do cone, o mutualismo da relação entre ambas as funções mnêmicas.

A memória do passado em sua inteireza “fornece” aos mecanismos sensório-motores lembranças que podem ajudá-los em suas tarefas. Em outras palavras, a memória também é capaz de direcionar as reações motoras a partir das lições da experiência da ação de outrora. Por outro lado, os aparelhos sensório-motores apresentam às lembranças impotentes e distantes o meio de se materializarem, de se atualizarem. Ou seja, é somente através deles que as lembranças se tornam parte do presente:

Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere a vida. (BERGSON, 2011, p. 179)

Essa lembrança adquirida é muito semelhante ao hábito, obtido a partir da memória. De fato, Bergson infere que a memória espontânea é a “memória por excelência”. Parece que, em certo sentido, a memória espontânea é tida aqui como a memória primordialmente humana. Isso porque, segundo o filósofo, o hábito também é próprio aos animais diferentes de nós. Um gato, por exemplo, conseguiria aprender determinadas lições de acordo com suas exigências práticas. Compete à sua memória unicamente lembrá-lo sobre as consequências de ações análogas

àquela considerada, de modo a indicá-lo a melhor escolha.

A diferença entre essas duas memórias é ilustrada por Bergson com o exemplo do reconhecimento que o cão tem de seu dono. Ora, segundo o filósofo, haveria duas explicações para tal ocorrência. A primeira atestaria que a atitude corporal do animal é contraída gradativamente, manifestando-se de modo mecânico diante da percepção do dono, como uma espécie de resposta simples a um estímulo. A segunda, por sua vez, inferiria que o animal resgata uma imagem passada e a reaproxima da percepção atual. De acordo com a primeira hipótese, há um hábito motor que diria respeito à ação, enquanto a segunda possibilidade confere ao animal a capacidade de representação abstrata. Diante dessas implicações, Bergson opta pela primeira opção:

No próprio animal, vagas imagens do passado ultrapassam talvez a percepção presente; é concebível inclusive que seu passado inteiro esteja virtualmente desenhado em sua consciência; mas esse passado não o interessa o bastante para separá-lo do presente que o fascina, e seu reconhecimento deve ser antes vivido do que pensado. Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil. É preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. (BERGSON, *ibid.*, p. 89-90)

Dessa forma, mesmo em meio a tal atividade da memória por parte dos animais, eles não deixariam de realizar coisas por conta de seu passado: o presente os determina, pois lhes é fascinante. O reconhecimento do cão seria, pois, mais atuado que pensado, mais corporal que espiritual.

As pessoas, ao contrário, possuiriam maior complexidade de funções em relação àquelas dos animais. Por esse motivo, nossa memória evoca lembranças de várias maneiras – em diversos planos da consciência – e, assim, não nos limitamos apenas a atuar nossa vida passada: somos capazes de representá-la e sonhá-la. A memória espontânea parece ter, para nós, utilidades diferentes. Devastadora e potente por seu caráter espontâneo, ela consegue escamotear nossas exigências do presente. Tal feito só é possível, no entanto, a partir de nossa consciência. Podemos chamar o passado, virar as costas para as ações presentes, considerar o “inútil”.

Podemos sonhar.

Como já dissemos, a diferença entre as memórias de uma pessoa não é considerada real por Bergson. De fato, sua finalidade é atestada pelo filósofo como mera comodidade para o estudo. Ele conclui, portanto, que não há estados puramente sensório-motores, assim como não haveria “vida imaginativa sem um substrato de atividade vaga” (BERGSON, *ibid.*, p. 197). O que há, na prática, é uma consciência que passeia por entre as duas extremidades. Nesse sentido, considerar o trajeto da vida psicológica no mundo contempla diversos planos da memória, pois aquela realiza o constante movimento de se aproximar mais ou menos do vértice e da base do cone. Considerando, por fim, as inúmeras disposições da consciência por esse “*entre*”, há igualmente diversas possibilidades para esses planos.

De qualquer maneira, a distinção metodológica entre as memórias e suas relações com os planos bergsonianos da ação e do sonho são relevantes para este trabalho na medida em que acreditamos não ser possível falar de um simples misto em Bergson. Há, pois, dois sentidos da vida configurados sobretudo pelo modo como a ação é concebida ao longo das obras do filósofo.

### 3.1.2 Reconhecimento atento

O reconhecimento bergsoniano se configura na interação entre o corpo e o espírito, apreendendo o passado no presente. Além disso, pode-se dizer que ele ocorre mediante o trabalho entre as duas memórias. Em outras palavras, é possível afirmar que a acepção de reconhecimento encontrada em *Matéria e Memória* reitera e supera os dualismos teóricos instaurados na filosofia bergsoniana. Ele é um processo que envolve, rigorosamente, a atenção.

Para esclarecer sua tese, Bergson utiliza o exemplo do passeio. Ora, quando estamos em uma cidade desconhecida, as ruas nos parecem novas e inesperadas. Por mais que tenhamos estudado suas localizações em um mapa, precisamos consultá-lo constantemente. Caso não haja referências, teremos dificuldades nos



primeiros dias. Contudo, após alguns meses andando pelas redondezas, certamente conseguiremos passear pela cidade com tranquilidade, isto é, poderemos adquirir determinadas reações apropriadas ao ambiente, que serão maquinalmente executadas.

O reconhecimento seria, nesse caso, pautado por uma articulação motora. Reconhecer algo significa, segundo esses preceitos, saber servir-se do objeto, adaptando determinados movimentos a ele, de modo a obrigar o corpo a tomar uma atitude. Há, nessa leitura, uma relação direta entre reconhecimento e ação: o primeiro requer um comportamento adequado e, por isso, supõe a consciência de movimentos.

Assim, o hábito de usar um objeto articula os movimentos com a percepção relacionada a ele. No entanto, faz-se necessária a consciência desses movimentos específicos, que acompanham a percepção como um reflexo. Há inúmeras possibilidades de relacionar a impressão sensorial aos movimentos e, dessa forma, a percepção é prolongada em diferentes ações motrizes. Reagimos, portanto, através de determinadas tendências motoras, de acordo com a familiaridade de objetos circundantes que nos convidam a agir. Isso define, pois, a atitude corporal da teoria bergsoniana da percepção.

O reconhecimento atestado pelo filósofo, no entanto, não pode ser reduzido à motricidade. Segundo ele, nosso eu profundo influencia a produção das articulações motoras do corpo. Aqui, Bergson procura salvar a vida da consciência, instaurando a atitude do espírito em sua teoria da percepção. A tese é a de que, embora a consciência prática e utilitária iniba nossa memória espontânea – esta compondo nossa vida psicológica –, é possível haver a expressão livre de um eu profundo. Além disso, em um nível menor, conservamos todas as nossas lembranças e computamos as mais diversas ocorrências antes mesmo de criarmos, a partir delas, mecanismos motores.

De qualquer modo, raramente seria possível que nós, extremamente vinculados à ação pragmática, pudéssemos agir conforme as profundezas de nossos estados da consciência. Não é o caso, no entanto, de não haver tais interações no fenômeno do reconhecimento:

Bergson concebe o “sistema percepção-ação” a partir de uma impressão atual à qual se sobrepõe um movimento concomitante. Uma “fissura” nesse sistema pode fazer aflorar as imagens-lembrança da memória pura, mas é necessário um esforço para que isso ocorra, já que a percepção nos lança constantemente em direção ao futuro. Se nos “liberamos da ação” (prática, automática), porém, podemos retroceder no passado graças a um movimento da consciência que dirige sua *atenção* às imagens na temporalidade. Assim, os movimentos efetuados ou simplesmente nascentes constituem uma “escolha” porque preparam a seleção. Todavia, esses mesmos movimentos podem delimitar o campo das imagens como algo presente ou atual (através da percepção) ou como algo passado ou virtual (graças ao esforço da memória): “Os movimentos que provocam o reconhecimento automático impedem por um lado, e por outro favorecem, o reconhecimento por imagens” (MM, p. 107). (ZUNINO, 2010, p. 139-140)

Dessa forma, a teoria bergsoniana do reconhecimento possui um sistema de oposição presente em toda a obra do filósofo. Nela, distingue-se o reconhecimento automático (atitude corporal), realizado por movimentos imediatos, do reconhecimento atento (atividade do espírito), no qual as lembranças-imagem intervêm constantemente e se unem à percepção atual<sup>29</sup>.

A atenção intensificaria a percepção na medida em que salienta seus detalhes. O problema surge, no entanto, quando tentamos compreender esse aumento de intensidade vindo “de dentro”. Ora, embora a atenção seja tida como uma adaptação geral do corpo – antes que do espírito –, há uma espécie de atitude intelectual no reconhecimento atento. O tipo de atenção envolvida, nesse caso, é uma “volta para trás do espírito que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente” (BERGSON, 2011, p. 114).

Por outro lado, as lembranças são inúteis – ao menos na vida pragmática – quando desvinculadas do corpo. As imagens conservadas na memória têm a necessidade de se inscrever nos movimentos corporais para atuarem e serem funcionais em nossas vidas práticas. Apesar de distintas dele por natureza, elas só são proveitosas quando possuem relações diretas com o corpo, visto que é somente

<sup>29</sup> A teoria bergsoniana do reconhecimento atento abrange questões que não poderão ser pormenorizadas nesta pesquisa. Uma delas é o conjunto de implicações relativas ao modo como as lembranças aparecem à percepção. Ora, a passagem gradual das lembranças aos movimentos podem prestar esclarecimentos sobre a relação entre o cérebro e a memória na obra do filósofo. Ver *Matéria e Memória*.

por intermédio dele que se materializam e são úteis à ação presente. O reconhecimento atento é justamente isso: o uso da experiência passada para a ação do momento presente. É, pois, a unidade funcional entre percepção e memória, sendo condição para a ação.

### 3.2 A teoria da ação pragmática: o sonho, o bom senso e o impulso

Como já mencionado, Bergson infere que a lei fundamental da vida é uma lei de ação (BERGSON, *ibid.*, p. 176). Ora, enquanto vivos e atuantes, nossa ação é requerida a todo momento. Mesmo que escolhamos ser passivos diante de uma ocorrência, precisamos trabalhar para tal decisão. Isto significa que *decidir* não ser ativo em determinada situação envolve necessariamente um trabalho composto pela combinação de percepção e memória. Nesse sentido, o ato de ficar imóvel pode ser tratado como uma ação escolhida em alguns casos – em um jogo de tabuleiro, por exemplo.

No entanto, como vimos, a ação também pode abarcar algo mais sutil. É o caso de nossa atitude diante das coisas do mundo. Assim, “preparo” minha ação quando olho para um objeto e vasculho minha experiência passada em sua inteireza, na busca de lembranças que possam me auxiliar a colocar-me nele de maneira útil. Faço isso porque preciso selecionar as partes importantes do objeto a partir de minhas necessidades circunstanciais. E, como vimos, para dar conta de minhas necessidades, as lembranças são fundamentais. Aquelas que me são úteis, tornam-se lembranças-imagens: atualizam-se. Em outras palavras, é preciso selecionar uma pequena parte do mundo a partir de nossas necessidades de vida. Voltadas, essas últimas, para o futuro, para a ação.

Segundo *O riso*, a ação é consciente. O que lhe escapa, ao contrário, é o gesto<sup>30</sup>. Ele é automático, diferentemente daquela, mecânica:

---

<sup>30</sup> Segundo Bergson, o gesto compõe o plano da ação, sendo caracterizado como um tipo simples desta. Todavia, quando o filósofo se refere à teoria pragmática da ação, volta-se à ação decorrente

Entendo aqui por gestos as atitudes, os movimentos e até os discursos por meio dos quais um estado d'alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, apenas por efeito de uma espécie de comichão interior. (BERGSON, 2007, p. 107)

Baseando-se nas diversas maneiras como a consciência passeia entre a memória-hábito e a memória espontânea, Bergson traçou tipos de pessoas de ação. Com a análise do equilíbrio e do apoio entre essas duas memórias complementares, é possível reconhecê-los. Há diversos tons de vida mental, e desse modo a vida psicológica se dá de inúmeras maneiras, próximas ou distantes da ação. Esse distanciamento ou proximidade ocorrem de acordo com o grau de atenção à vida exterior. Os atentos seriam, nesse sentido, os mais adaptados à vida.

O “homem impulsivo” vive no presente puro, respondendo a uma excitação com a reação imediata que a prolonga, de maneira ágil e impetuosa. O “homem sonhador”, por outro lado, é o extremo oposto do impulsivo: vive no passado por prazer. Suas lembranças são como bibelôs que surgem para a consciência, despretensiosos em relação ao presente.

Entre os dois tipos há o “homem do bom senso”, que utiliza sua memória de acordo com as demandas do presente, de maneira dócil e resistente. Dócil porque precisa atender às exigências das situações atuais, e resistente porque deve recusar outros apelos do passado.

Digamos que passe por cima de mim, na biblioteca, um vulto. Desconhecendo o objeto, procuro rapidamente entre minhas lembranças a mais adequada ao que vejo. De imediato, aparece a ideia de um morcego. Apesar de ter visto um filme sobre assombrações recentemente – a lembrança absurda de fantasmas poderia ter vindo de maneira decisiva diante do vulto –, consegui imediatamente me dar conta de que estava diante de um morcego. Logo, voltei aos estudos.

Ora, esse tipo de ação é um exemplo de ação de uma pessoa de bom senso:

---

do equilíbrio entre a memória espontânea e a memória-hábito. Nesse sentido, o gesto é considerado inconsciente em *O riso*, e o termo “ação” é utilizado para descrever essa *ação ideal*.

O bom senso consiste em saber lembrar, admito, mas também e sobretudo em saber esquecer. O bom senso é o esforço e um espírito que se adapta e readapta sem cessar, mudando de ideia quando muda de objeto. É uma mobilidade da inteligência governada exatamente pela mobilidade das coisas. É a continuidade móvel de nossa atenção à vida. (BERGSON, *ibid.*, p. 136)

Como podemos ver, a atenção à vida exerce um papel central na teoria bergsoniana da ação. Sua presença demonstra o interesse por parte da consciência ao chamado “mundo externo”. Sua continuidade deságua, portanto, em uma ação de bom senso. Segundo essa tese, se por influências do filme eu insistisse nas imagens de fantasmas e não aceitasse o reconhecimento do morcego, teria uma ação sonhadora e distante do bom senso. Estaria na condição, pois, de desatenta à vida.

A desatenção, por outro lado, seria o que Bergson chama de *desvalorização da vida*. Como exemplo do tipo desatento, o filósofo usa o artista. Ora, este seria desatento na medida em que possui certo distanciamento das exigências da consciência prática.

Mas o que seria essa consciência prática e por que o artista estaria parcialmente desconectado dela?

A consciência prática é, grosso modo, a consciência da teoria bergsoniana da ação. Ela concentra seus esforços na transformação contínua da vida – do presente em futuro, incessantemente –, admitindo do passado somente o necessário para ajudá-la a elucidar o momento próximo. Ela exige, pois, a postura atenta. No entanto, segundo Bergson, haveria um desligamento, por parte do artista, em relação à ação pragmática, seguindo assim um sentido distinto do usual. Voltado para os caminhos descartados do passado, ele percorreria suas lembranças mais profundas sem se preocupar com a ação. Assim, ao contrário do exigido naturalmente pela consciência bergsoniana – concentração e amplitude –, a atitude do artista é, para o filósofo, a de um desatento.

Nesse momento, faz-se necessária uma consideração importante acerca da ação e da vida em Bergson. Em vista das inferências feitas pelo filósofo sobre o artista, é possível apresentar uma de nossas suspeitas nesta pesquisa. Ora, o artista

tende a ignorar as exigências da consciência prática, que, por sua vez, é extremamente voltada para o que se entende, em *O riso*, por *ação*. No entanto, embora não aja conforme as “expectativas” dessa consciência, o artista certamente age em alguma direção.

Ora, uma obra de arte possui um profundo trabalho que associa percepção e memória. Tal associação, por sua vez, nada mais é que o esforço da atenção. Por conseguinte, podemos dizer que o artista é atento a algo distinto da vida concebida em *O riso*. Embora seja distraído em relação a essa espécie de *vida pragmática*, talvez seja atento a outra ordem vital. Apesar de esta ser apenas uma conjectura a ser esmiuçada no próximo capítulo, utilizaremos o termo “ação pragmática” para nos referirmos à ação abordada em *O riso* e em *Matéria e Memória*. Por conseguinte, pensaremos em uma vida pragmática contraposta a outro tipo de vida.

Mas o que seria essa vida pragmática? Em *O riso*, há uma possível resposta:

[...] a vida exige que apreendamos as coisas na relação que elas têm com nossas necessidades. Viver consiste em agir. Viver é só aceitar dos objetos a impressão útil para responder-lhes por reações apropriadas: as outras impressões devem obscurecer-se ou só nos chegar confusamente. [...] Meus sentidos e minha consciência, portanto, só me entregam da realidade uma simplificação prática. Na visão que me dão das coisas e de mim mesmo, as diferenças inúteis para o homem são apagadas, as semelhanças úteis ao homem são acentuadas, são-me traçados de antemão caminhos nos quais minha ação enveredará. (BERGSON, 2007, p. 113)

Voltemos aos tipos de pessoas de ação. Imaginemos agora uma segunda ocorrência diante do vulto que percebo em cima de mim. Por algum motivo, a lembrança do filme de terror é tão privilegiada que me é impossível evocar algo diferente: ao olhar para cima, “vejo” um espírito ao invés do morcego que ali se encontra. As pessoas ao meu redor, no entanto, veem o animal. Assustada, resolvo falar com o “espírito”. Pergunto seu nome e não obtenho resposta. Logo, percebo o riso das pessoas da biblioteca. Ora, segundo Bergson, tal ocorrência se dá porque a lembrança dos fantasmas teria esperado, de prontidão, materializar-se a qualquer custo. O evento é risível, por sua vez, devido à distração que as pessoas observam

em minha ação.

Esse é um caso extremo do tipo de ação sonhadora. Em certo sentido, há uma inversão do senso comum: regulei o objeto a partir de minhas ideias, enquanto as outras pessoas da biblioteca modelaram suas ideias a partir do morcego. Não me preocupei com as lembranças adequadas à situação presente. Fui uma espécie de sonâmbula em vigília.

Apesar da distinção teórica entre memória-hábito e memória-espontânea, a consciência transita entre ambas de modo orgânico. Como já notamos ao longo do capítulo, a memória-hábito é crucial para o reconhecimento da utilidade de determinada ação. Em contrapartida, a memória espontânea é igualmente necessária às contingências do presente. Essas duas memórias são então concatenadas pela consciência na busca da ação mais adequada. Quando isso acontece – como no primeiro exemplo do vulto na biblioteca –, agimos com bom senso.

Reconhecer um fantasma ao invés de um morcego, por outro lado, faz parte do tipo sonhador extremo. Esse tipo de pessoa de ação é comparável, em muitos níveis, ao sonhador do sono, visto que parece desprender-se com mais veemência da memória-hábito<sup>31</sup>. Há, nele, um *relaxamento* inalcançável na vigília. Apesar disso, é somente na vigília que podemos ser atentos e agir – ao menos de forma consciente. Por esse motivo, só é possível falar de atenção à vida no âmbito da vigília.

---

<sup>31</sup> Na conferência *O sonho* (1901), publicada em *A energia espiritual* (1919), Bergson menciona que, no sono, embora nossa consciência continue aberta a impressões, não objetivamos a ação. Por esse motivo, algumas impressões mais próprias do espírito, esquecidas na vigília, aparecem no sono. São as lembranças-fantasmas. Isso ocorre porque, quando dormimos, vivemos apenas a vida do nosso espírito. Não nos movimentamos no mundo exterior, sendo desnecessária a preparação para agir. Acordados, somos obrigados a reagir diante de ocorrências ao nosso redor. Sonhar acordado, portanto, é deixar de ter a atenção necessária à vida. Segundo o filósofo, é ter preguiça.

### 3.3 A desatenção à vida

Em *O riso*, Bergson trata da desatenção à vida como um fenômeno equivalente àquele denominado por ele como “distração”. Ambos relacionados a um dos alvos do riso, são contrapostos à atenção pelo próprio filósofo:

O rígido, o estereótipo, o mecânico, por oposição ao flexível, ao mutável, ao vivo, a distração por oposição à atenção, enfim o automatismo por oposição à atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e gostaria de corrigir. (BERGSON, 2007, p. 97-98)

Nesse momento, a atenção parece estar ao lado das ideias de flexibilidade, mutabilidade e vivacidade. Em suma, vincula-se intimamente ao ato livre, tema a ser pormenorizado no próximo capítulo. A desatenção, por outro lado, seria uma ocorrência oposta, indicando inflexibilidade e automatismo.

Tudo parece se configurar, aí, a partir de uma consistente dualidade. De fato, encontramos, tanto em *O riso* como nos ensaios da segunda parte de *A Energia Espiritual*<sup>32</sup>, uma evidente polarização de conceitos. Característica, pois, do que Worms concebe como uma das três expansões da filosofia bergsoniana originadas a partir de *Matéria e Memória*<sup>33</sup>:

*O riso* é, com efeito, profundamente dualista: ao peso do corpo, da ação, da vida, acrescenta o da sociedade; à direção da memória e do sonho acresce a da arte e da liberdade. Quando essas duas direções são associadas, tudo corre bem. Quando elas se separam, tudo corre mal, o corpo se enrijece, o espírito se distrai, e a sociedade que prolonga a vida pune tudo isso com o riso. (WORMS, 2011, p. 129)

<sup>32</sup> Constituem a última metade de *A Energia Espiritual*, respectivamente: *A lembrança do presente e o falso reconhecimento* (1908); *O esforço intelectual* (1902); *O cérebro e o pensamento: uma ilusão filosófica* (1904).

<sup>33</sup> Segundo Worms, a obra *Matéria e Memória* é tão fecunda que teria inspirado três principais vertentes bergsonianas. A terceira, que nos interessa aqui, é relativa à psicologia da memória entre o plano do sonho e o do corpo ou da ação. Ela patenteia, em última instância, uma espécie de psicologia geral, fonte também de uma sociologia, de uma estética e de uma moral. Podemos encontrar em algumas obras posteriores de Bergson, sobretudo em *O riso*, confirmações dessa possibilidade de interpretação.



De acordo com essa tese, é possível analisar a desatenção em Bergson por oposição às suas considerações acerca da atenção sem maiores equívocos de princípio. Algumas inferências presentes em *O Riso*, como a citada acima, apenas endossam essa possibilidade. Sendo assim, trataremos o conceito bergsoniano de desatenção como sinônimo da noção de distração encontrada no ensaio sobre a comicidade e, ainda, como oposto às acepções de atenção do *Ensaio* e de *Matéria e Memória*.

Nosso esforço central neste capítulo consistiu em definir o conceito de atenção na obra bergsoniana. Com auxílio da citação de Worms, é possível defini-la como aquilo que associa duas direções opostas da vida em prol da percepção e da ação: a duração, relativa à memória espontânea, e a espacialidade, vinculada à memória-hábito. A atenção é, em outras palavras, a base para agir com o bom senso da teoria da ação.

Como mencionamos no primeiro capítulo, Bergson infere que toda distração é cômica. E se o riso pune a desatenção à vida, voltando os sonhadores e os impulsivos para a busca do equilíbrio mediante a atenção, é para corrigir tal atitude. O riso pretende, portanto, humilhar os desequilibrados, aqueles que não agem conforme uma espécie de harmonia entre as exigências da ação e da sociedade. Através da correção, busca a ordem social, considerada pelo filósofo uma necessidade pragmática importante para a ação de bom senso.

Nesse contexto, a atenção é requerida para que possamos perceber as coisas de modo proveitoso para a vida. E como já vimos, o esforço exigido para estarmos atentos é responsável pela união de duas realidades diferentes para nossa consciência. Esta trabalha, portanto, para que façamos considerações úteis tanto no que diz respeito à matéria percebida, quanto ao plano da memória.

Em suma, quando percebemos um objeto, tornamo-lo uma lembrança, conservando-o como uma parte de nosso passado. A matéria então se espiritualiza, tornando-se memória. Por outro lado, quando atualizamos algumas de nossas lembranças, a memória também se materializa no mundo. A percepção é, portanto, uma materialização do espírito enquanto espiritualização da matéria. Todo esse

processo só seria possível através da memória e do corpo, que fazem com que o espírito possa se colocar no mundo mediante a ação.

Uma questão parece surgir aqui. Como já dissemos, há a suspeita de que a desatenção à vida indica falta de atenção às exigências pragmáticas da ação. Em *O riso*, a distração é indubitavelmente considerada uma desvalorização à vida. Também constatamos que a atenção é relacionada, na obra, a ideias que indicam flexibilidade. Ao mesmo tempo, o fenômeno exige uma tensão do espírito que, em certo sentido, não pode se desviar das lembranças úteis à ação presente.

Quando há certo relaxamento no que diz respeito às necessidades pragmáticas, tem-se a *desatenção à vida*. Nossa dúvida diz respeito, nesse momento, ao sentido da *vida* abordada em *O riso* e em diversos outros momentos da filosofia bergsoniana. Seria ela a única vida em Bergson? Pelo caminho traçado até aqui, já é possível perceber a importante dedicação do filósofo ao que ele vê como o verdadeiro artista. Este seria uma espécie de sonhador da teoria da ação pragmática. Seria, portanto, um desatento a esse tipo de vida – àquela relacionada à prática. Mas seria ele um desatento no sentido perceptivo?

O ponto a ser considerado envolve uma espécie de virada teórica em relação ao que abordamos até aqui. Nesse sentido, é imprescindível que consideremos uma distinção entre a vida do desatento de *O riso* e a vida do artista proposta por Bergson. Isso porque ambos realizariam o esforço da atenção de maneiras expressivamente diferentes. Enquanto aquele está atento à vida pragmática, este se concentra em aspectos diferentes da realidade, visando algo distinto das lembranças úteis às ações corriqueiras. O artista agiria de forma imprevisível e contingente. Sua ação é imbuída de interioridade. É, pois, um ato livre.

#### 4 GESTO RISÍVEL E ATO LIVRE

Como vimos na teoria bergsoniana do riso, o momento cômico envolve nosso distanciamento das ações complexas de um espírito, voltando-nos para seus gestos. A ideia é a de que na situação risível não entramos em contato com as ações que nos mostram os estados mais profundos de uma consciência. Por isso, rimos.

Imaginemos, por exemplo, um artista plástico que trabalha em um pequeno estúdio localizado em uma rua movimentada. Digamos que um transeunte qualquer se renda ao voyeurismo e resolva observá-lo, mesmo que a tela a ser pintada não esteja voltada para a janela. Enquanto o observador examina os movimentos de pinceladas do processo da pintura, também percebe algumas expressões desengonçadas no rosto do artista, como se escapassem totalmente à sua personalidade. Nesse preciso momento, o espectador ri, pois está diante de um gesto risível. Do outro lado, no entanto, encontra-se uma ação envolta de atenção e personalidade.

Em *O riso*, o gesto é uma espécie de contraposição à ação. Quando não temos objetivos para manifestar um estado psicológico e mesmo assim o fazemos, estamos gesticulando. Ele é, então, qualquer expressão inútil do espírito. “As atitudes, os movimentos e até mesmo os discursos” podem ser considerados gestos a partir do momento em que não têm finalidade (BERGSON, 2007, p. 107).

O gesto não está necessariamente desvinculado da pessoa que o executa, podendo ser fruto de uma vontade incontrolável ou de uma simples ansiedade. Apesar disso, a tese é a de que ele não passa *totalmente* por quem o realiza. Em outras palavras, é apenas uma parcela da pessoa que se expressa por ele, isolando-se de algum modo de sua personalidade integral. É o caso dos trejeitos observados no artista enquanto este pintava.

Diferentemente do que ocorre no gesto, a consciência se dá por completo na ação. Esta última é exprimida com desejo, de modo consciente e ativo. O gesto,

nesse sentido, tem um caráter automático, mecânico. É inconsciente<sup>34</sup>, colocando-se no mundo sem se dar conta.

Podemos pensar no gesto como tudo aquilo que é realizado por desatenção à vida, por distração. E aí subitamente voltamos à ideia de atenção. Sob a perspectiva da consciência, gesticular é não prestar atenção a si mesmo em algum ponto da personalidade, de modo a deixar vazar algo ignorado. Por mais que um espírito tenha consciência de muitas de suas ações, o gesto é essa parte que lhe escapa. E é precisamente dessa distração consigo mesmo que pode se seguir a desatenção com os outros. Uma vez distraídos, inserimo-nos no mundo de modo automático. Como já vimos, esse é um dos motes da comicidade.

No entanto, o que acontece em exemplos como o do artista em seu estúdio é um alto grau de dedicação e atenção a uma ação, mas, por outro lado, a presença de automatismos relativos a alguns movimentos. Enquanto ele se coloca na ação como raramente conseguimos fazer, também executa gestos risíveis para quem o observa.

Mas por que é possível rir de momentos como esse? A resposta já foi mencionada nesta pesquisa através das palavras de Bergson sobre os observadores da comicidade<sup>35</sup>, mas ainda é possível encontrá-las em outros momentos de *O riso*:

Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso. (BERGSON, 2007, p. 3)

Assim, fica evidente que rimos devido à insensibilidade inteligente envolvida na comicidade<sup>36</sup>, voltada para um resultado geral e distanciado. Bergson usa o exemplo do salão de baile para elucidar melhor a questão, na medida em que os dançarinos

---

<sup>34</sup> Ver nota 5.

<sup>35</sup> Para maiores esclarecimentos, ver p. 23 desta pesquisa.

<sup>36</sup> Sobre esse ponto, rever as considerações feitas neste trabalho acerca dos três lugares-comuns do riso (p. 22).

nos pareceriam risíveis caso tapássemos os ouvidos ao som da música. “Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero?”, ele nos provoca (BERGSON, *ibid.*, p. 4). De fato, parece que a ação do artista, no exemplo que demos, não sobreviveu ao voyeurismo indiferente do transeunte, que priorizou o gesto risível.

É comum observarmos pessoas que, enquanto procuram se dedicar por inteiro a uma ação, se distraem em relação a elementos do dia-a-dia. Quantos são os cineastas que tipificam os artistas e os pensadores como pessoas desatentas em relação à vida pragmática? Eles costumam tropeçar enquanto pensam, queimar a comida porque estavam pintando e dormir com o cigarro aceso. O filme *Amadeus* (1984), de Milos Forman, é acusado por muitos de estereotipar Mozart com certo exagero nesse sentido. Mas, independentemente da fidelidade de tal filme ao músico ou à peça em que se baseia, não teriam tais tipificações algum fundamento? Em outras palavras, o que envolve a ação do artista ou do filósofo, sob o ponto de vista de um observador distante e vinculado às exigências da vida pragmática, não daria margens ao riso?

A ação toma uma dimensão diferente em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Até então estivemos diante de uma ação envolta de necessidades práticas e de considerações utilitárias. Na obra, no entanto, parece haver uma espécie de pouco caso com esses fins. Buscando uma espécie de reformulação do problema da liberdade, Bergson nos introduz a ação livre. Nesse momento, tudo se passa como se o autor de *O riso* se voltasse para o lado do artista o qual o transeunte indiferente, o observador da comicidade, ignorou.

#### **4.1 O problema da liberdade**

A tese de Marques em *Ser, Tempo e Liberdade* é a de que a filosofia de Bergson é uma “filosofia da liberdade” (Silene Marques, 2006, p. 11). Assim, por mais que haja mudanças ao longo das obras do filósofo, a liberdade permearia todos

os momentos de seu pensamento. Além disso, a comentadora constata a presença, em cada produção bergsoniana, de alguma abordagem que evidencia a oposição entre interior e exterior, que nada mais é que o fio direcional da questão da liberdade:

[...] em *Matéria e Memória* ela será entre corpo e espírito, em *Evolução Criadora*, entre vida e matéria bruta, instinto e inteligência. Em cada uma delas seu pensamento também vai situar-se entre uma exterioridade e uma interioridade, procurando revelar suas relações. (MARQUES, *ibid.*, p. 12)

De fato, em *Ensaio sobre os dados Imediatos da consciência*, é no dualismo entre espacialidade e temporalidade (duração) que a liberdade caminha. Apesar de ser abordada como uma espécie de unidade interior, a ideia de duração possui implicações estritas com a exterioridade. Por outro lado, se na obra também é possível vislumbrar uma crítica àquilo que Bergson chama de “mundo exterior”, a questão fica nebulosa em algumas de suas produções posteriores. Como vimos em *Matéria e Memória*, por exemplo, há uma abordagem que valoriza o corpo, a matéria e a linguagem, de modo a evidenciar, ao mesmo tempo, a dependência de tais valores à metafísica, à teoria do conhecimento e à psicologia – todos constituídos, pois, nos meandros da duração, centro para o qual as obras do filósofo sempre se voltam. Em *O riso*, tal nebulosidade pode dar lugar à inferência de uma espécie de culto à exterioridade, que consegue ser invalidada com uma leitura mais cuidadosa e, principalmente, a partir de outros momentos da filosofia bergsoniana. Um dos objetivos desta pesquisa é, pois, acusar tal invalidez<sup>37</sup>.

É possível encontrar, através da duração, uma unidade entre os supostos dualismos da filosofia de Bergson. Nesse sentido, não está em jogo algum tipo de pureza interior, visto que é somente por intermédio da exterioridade que a interioridade faz sentido. A liberdade, por sua vez, se constitui nesse mesmo caminho, isto é, no conceito – ou melhor, na *experiência* – da duração. Se há

---

<sup>37</sup> Worms, em *Bergson ou os dois sentidos da vida*, procura mostrar que a distinção entre o tempo (duração) e espaço é a origem de toda a filosofia bergsoniana. Ela traria, pois, uma união e um desvio ao longo de seu trajeto filosófico. Aí se encontram, pois, o estímulo e a dificuldade interpretativa desta pesquisa.

realidades psicológicas concretas em relações constantes com o mundo e se existe uma vida como um todo a ser considerada, tudo isto só pode ser conhecido mediante a duração e a liberdade. No entanto, é importante perceber que o ponto de encontro entre esses elementos irreduzíveis um ao outro (espaço e duração) é a chave para essa espécie de unidade.

Seguindo tais premissas, pode-se afirmar que a própria teoria da liberdade é dinâmica ao longo do pensamento bergsoniano. Conforme surgem novos problemas, outros planos da experiência aparecem e, conseqüentemente, diferentes perspectivas sobre a duração se mostram:

Esta teoria portanto, não é uma teoria completa e acabada, mas se faz de acordo com os alargamentos e aprofundamentos sucessivos da experiência. (MARQUES, *ibid.*, p. 14)

Assim, em meio à investigação sobre a duração no *Ensaio*, a questão da liberdade é estudada e contextualizada no âmbito psicológico e metafísico. Isso porque, segundo o filósofo, ela pressupõe a compreensão da unidade da vida interior como duração. Sua tese é a de que os deterministas e os teóricos do livre arbítrio partem de premissas falsas ao abordarem o problema da liberdade, invalidando, assim, seus próprios argumentos. Dessa maneira, seria justamente por possuírem compreensões metafísicas e psicológicas equivocadas que não teriam sucesso em suas teorias.

Nesse sentido, o estudo de Bergson é apontado como “o problema da liberdade” não porque busca uma solução para a questão, mas, antes, porque mostra os equívocos de quem a coloca. O que está em jogo não é, portanto, resolver um problema, mas enunciá-lo de forma correta – pode-se dizer que ambas as coisas são quase sinônimas para o filósofo. A ideia é a de que, bem colocados os termos de um problema, o mesmo acaba por dissolver-se, visto que seus conceitos passam a ser correlatos com a realidade vivida pela consciência. O propósito para a questão da liberdade é, então, o de que ela deixe de ser tida como um problema a ser resolvido, passando a compor um fato colocado corretamente. Ora, o *Ensaio* parece ter cumprido bem esses objetivos: a liberdade se consolida, ao longo da

obra, como um “dato imediato da consciência”.

No entanto, por mais que existam dados imediatos da consciência, eles necessitam da linguagem e da exterioridade para serem abordados e, sobretudo, expressados. Mas uma vez traduzidos para conceitos, transformam-se e perdem suas propriedades qualitativas próprias. O que Bergson pretende, no *Ensaio*, é retornar a essas propriedades do imediato, de modo a desconstruir os falsos problemas decorrentes de traduções equivocadas.

A questão que parece surgir nesse momento é: como o filósofo pretende regressar ao imediato através da linguagem, dadas suas críticas à tradução do imediato em conceitos? Ora, se Bergson tenta fazê-lo através de um ensaio, não estaríamos diante de um paradoxo? Em outras palavras, dissertar sobre uma metafísica que tem suas bases na linguagem e na vida social não significaria, segundo esta teoria, estar fadado ao fracasso da redução do tempo à sua representação espacial?

O problema é mais sutil e merece ser analisado com cuidado. Embora haja tais limitações, o objetivo da obra parece ser o de superar a lacuna presente entre os dados da consciência e a concepção que fazemos deles, isto é, o propósito é buscar uma reflexão pormenorizada sobre o imediato nesses termos. O *Ensaio* é, então, uma espécie de protesto contra uma certa apropriação metafísica da concepção científica do tempo, que o trata como se fosse o próprio *tempo real*, ou seja, a duração.

A cautela requerida decorre do fato de que, apesar de inferir uma distinção de natureza entre espaço e duração, Bergson também constata, na obra, um misto do qual faz parte o tempo espacializado. O filósofo não abandona o espaço nesse sentido, vendo na experiência humana um composto de espacialidade e duração – a pureza da representação desta seria algo praticamente impossível de ser alcançado. Ele pretende, no entanto, identificar e separar os componentes desse misto em seu método, já que tal feito, segundo o filósofo, é crucial para uma metafísica sem equívocos.

Nesse sentido, embora o espaço seja um obstáculo, é também condição para que pensemos. Necessário para a maioria das ciências, ele possui um caráter útil e



real, isto é, ele é imprescindível para a vida pragmática, que define nosso conhecimento e nossa expressão. Por outro lado, ele possui limitações para a especulação, e são elas que interessam a Bergson.

Dessa forma, quando considera a vida com um todo, Bergson parece abandonar o dualismo condutor de sua tese. É o caso dos momentos em que descreve a espacialização da duração e discorre sobre o tempo homogêneo. Se em vários momentos do *Ensaio* existe o espaço, de um lado, e um *tempo real* (duração) que o contrapõe, essas duas realidades fazem negociações e estabelecem alianças ao longo da obra, sobretudo no que diz respeito à vida pragmática. Mais tarde, em *Matéria e Memória*, vimos que esse misto é indiscutível. É a consciência, afinal de contas, que possui lembranças do mundo exterior e pode justapô-las em um composto de espaço e duração:

Se introduzimos o espaço na duração puramente interna, por outro introduzimos a sucessão e a duração no espaço e nas coisas exteriores. Dessa mistura nasce o tempo homogêneo, elemento constitutivo da vida humana enquanto tal, pois é o meio no qual representamos habitualmente a mudança. (MARQUES, 2006, p. 30)

Enquanto a duração é o dado imediato principal da obra, a conclusão de que o tempo da ciência não dura e de que a passagem do *tempo real* só pode ser constatada pela consciência é um dos fios condutores da pesquisa de Bergson. A duração é a essência do tempo suprimida pela ciência, que jamais poderia dar conta de tal fenômeno na medida em que possui pretensões de previsão através de cálculos e quantidades. Por outro lado, a duração é um dado imediato da consciência enquanto realidade dada a esta. Desse modo, só seria possível compreender o tempo através da vivência da própria consciência, que possui uma impressão *qualitativa* da mudança temporal. Essa conclusão envereda, pois, pela questão da liberdade.

#### 4.1.1 Liberdade e ato livre

A discussão sobre a liberdade costumava ser pautada, até o momento em que Bergson se encontrava quando escreveu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, na dificuldade de se inferir uma harmonia entre a vontade livre e a natureza. Apesar da teoria do filósofo e das concepções de outros autores sobre o tema, tal confusão ainda existe. Ora, muitos dizem que a matéria é regida por leis e está fadada à necessidade. Por outro lado, embora tenhamos corpos pertencentes à matéria, admitimos frequentemente nossa qualidade de agir sobre outros objetos do mundo – ou *imagens*, se quisermos trazer os conceitos de *Matéria e Memória* à discussão. Isso porque parecemos ser livres quando nos damos conta de nossa “atividade voluntária”, manifestada espontaneamente no cotidiano. O choque encontrado entre essa atividade do espírito e a previsibilidade das ocorrências leva Bergson a acusar o determinismo físico de se reduzir a um determinismo psicológico. Mas do que se trataria essa redução?

O determinismo psicológico trata o estado atual da consciência como uma condição relacionada aos estados passados. Segundo o filósofo, os deterministas teriam êxito ao reconhecer a diferença de qualidade dos estados conscienciais em sua sucessão. Conseguem perceber, por isso, a impossibilidade da previsão de um estado psicológico a partir de seus estados antecedentes. Mesmo assim, esses teóricos se baseiam na particularidade de uma determinação necessária entre os estados passados e o atual. Recorrem então à experiência para entender a especificidade dessa determinação.

Não há problemas, segundo Bergson, na relação entre o estado presente e todos os estados pelos quais a consciência passou. O equívoco estaria, todavia, na ideia determinista de que a conexão entre esses estados obedece a uma determinação causal. Utilizando pressupostos da física para uma questão da consciência, tais teóricos distinguem os estados psicológicos do mesmo modo como os objetos materiais são discriminados pela ciência. De acordo com a tese do *Ensaio*, no entanto, é impossível separar os primeiros como se faz com os últimos,

visto que há uma diferença de natureza entre ambos. Por essa razão, deveríamos tratar os estados da consciência de modo diferente.

Um problema semelhante ocorreria em relação às teorias sobre o motivo pelo qual agimos de determinada maneira. Haveria uma completa implicação entre nossos atos e seus motivos? Segundo o filósofo, a resposta é negativa. Os deterministas, por outro lado, afirmam tal implicação, inferindo que, mesmo quando possuímos um leque de opções antes de agir, nossa escolha é determinada por motivos ou necessidades que não poderiam sê-los de outra maneira. Da mesma forma, o argumento dos teóricos do livre arbítrio é equivocado porque também concebe o ato livre como passível de ser premeditado. A diferença é que, enquanto os deterministas acreditam na previsão irreduzível – imbricada com a *necessidade* –, os teóricos do livre arbítrio falam em *possibilidade*. Segundo estes, quando há dúvida prévia entre a execução de duas ações diferentes<sup>38</sup>, a opção por uma indica necessariamente a possibilidade anterior da opção pela outra.

Tais acepções sobre a liberdade pressupõem uma oscilação necessária de nosso processo deliberativo no espaço, na medida em que concebem o tempo como uma sequência reversível de momentos. Nesses termos, devemos retornar ao passado de nossa consciência para explicar o ato realizado. O problema, no entanto, é justamente esse: segundo o raciocínio, só é possível explicar uma escolha depois que ela é feita. Nesse sentido, a vivência da ação é esquecida e submetida ao passado, ou seja, afastada de sua “duração materializada”, que é presente – ou *presentificação do passado*, como podemos constatar em *Matéria e Memória*.

Vejamos melhor tal confusão metafísica à luz do problema da liberdade colocado no *Ensaio*:

[...] traduzimos o intensivo em extensivo, e a comparação de duas intensidades se faz, ou pelo menos se exprime, pela intuição confusa

---

<sup>38</sup> A bifurcação necessária ao livre arbítrio, encontrada no processo de deliberação, também é condenada por Bergson. Segundo tal teoria, o ato livre seria a possibilidade de escolha entre dois possíveis ou contrários. Ora, para o filósofo, tal escassez de opções é um disfarce geométrico e espacial, na medida em que a consciência se submete, passiva, ao ponto em que se encontram apenas duas direções a serem disputadas.

de uma relação entre duas extensões. Mas é a natureza desta operação que parece difícil de determinar. (BERGSON, 1988, p. 13)

Os estados da consciência – sensações, sentimentos, paixões, esforços – são descritos por muitos como passíveis de aumentar ou diminuir. É comum ouvir, por exemplo, que determinados sentimentos são mais ou menos intensos que outros: odiamos mais, amamos menos, sentimos mais ciúmes e temos mais ou menos prazer. Essas afirmações, segundo Bergson, pressupõem uma diferença quantitativa entre estados verdadeiramente internos que não podem ser medidos, pois não se encontram no espaço. De acordo com o filósofo, o fato de a mensuração implicar a espacialidade decorre da dificuldade de se compreender relações continente-conteúdo sem o apelo espacial. Para apreender tais conexões, mesmo quando estas não são pautadas em medidas aritméticas, necessita-se de seus respectivos posicionamentos no espaço. Isso porque só seria possível dar conta da ideia de que algo está contido em outra coisa mediante a distinção de cada item ali existente, e isto envolve suas posições espaciais.

Apesar de constatar a necessidade da espacialização de relações continente-conteúdo para uma apreciação inteligível, Bergson procura demonstrar que a qualidade e a quantidade são elementos de naturezas completamente diferentes, e a tradução de uma pela outra tira da qualidade o que ela tem de essencial. Diferentemente de números ou corpos, que são descritos extensamente em termos literais – um espaço maior simplesmente contém o outro –, os estados psicológicos não podem ser tratados de tal maneira. Um sentimento intenso não contém outro sentimento de menor intensidade e, se o fizesse, provavelmente não seria possível reconhecê-lo qualitativamente. Mas qual seria o motivo para tal impossibilidade?

Ora, tendemos a separar nossos estados psicológicos de acordo com sua ocorrência no tempo, de modo a justapor os estados passados ao estado atual, espacializando-os. O problema se encontra no fato de tal separação rechaçar a estruturação qualitativa interna dos fenômenos, substituindo sua duração por medidas quantificadoras. Nesse sentido, Bergson usa o exemplo da música para evidenciar a verdadeira duração, na medida em que as notas de uma melodia são sempre lembradas em conjunto. Consideradas separadamente, elas não dariam

sentido algum à música, ou melhor, nem sequer a seriam. O *tempo real* é justamente isso: uma multiplicidade indivisível, cujos momentos se interpenetram indistintamente. Ele não diz respeito, pois, a um objeto exterior à consciência, visto que varia e só existe para a consciência mnésica. Por conseguinte, nossos sentimentos, impassíveis de cálculo ou de justaposição, fazem parte de um único emaranhado, resultado de toda a nossa experiência até o momento atual, mudando constantemente.

Assim, o *tempo real*, cuja essência é passar incessantemente, possui intensidades que não podem ser sobrepostas e tampouco assimiláveis como maiores ou menores. Ele tem uma sucessão própria, relacionada à continuidade da vida psicológica destituída das amarras do espaço. Essa duração, por sua vez, “aparece” a uma consciência que é agente da passagem do tempo, e não mera observadora distante. Tal consciência só existe porque detém uma memória interna, relativa a vivências interiores, que não justapõe os momentos passados e presentes como pontos distintos. Ao contrário, ela os prolonga indivisivelmente um no outro.

Em oposição à espacialidade e à homogeneidade, a duração é uma “sucessão em que os elementos heterogêneos estruturam-se indistinta e indivisivelmente numa totalidade que é apenas qualidade”, ou seja, é a própria natureza do tempo verdadeiro (MARQUES, 2006, p. 27):

A duração é uma realidade, um fato da experiência que se define por sua forma orgânica. No entanto, esta forma de sucessão (duração) só existe graças à atividade contínua de um sujeito, que constitui os momentos do tempo vivendo sua própria história. Ela é portanto inseparável de um indivíduo, para o qual esses momentos estão sempre adquirindo forma e sentido novos. Por isso, a experiência da duração é a experiência da mudança e da heterogeneidade puras. (MARQUES, *ibid.*, p. 27)

A constante oposição entre exterioridade e interioridade leva Bergson a distinguir dois modos de ser da consciência, o superficial e o profundo. Enquanto aquele é composto por uma consciência exteriorizada, permeada pelo espaço e ambientada em uma sociedade pautada pelo hábito; a profundidade da consciência se encontra na duração de seus estados, ou seja, na sucessão de momentos que se

interpenetram sem cessar. A crítica é a de que, embora a vida seja composta por esses dois aspectos, teríamos o costume de vivenciar nossos estados de forma espacializada, homogênea.

Apesar da denúncia, o filósofo também atesta sua fatalidade, pois no âmbito da ação, o espaço é uma base inevitável da vida social e da linguagem. Assim, a consciência superficial dá conta dessas necessidades do mundo e, por mais que esteja distante dos estados profundos da consciência, nos possibilita a forma de conhecimento que mais utilizamos: a científica. Por outro lado, é somente mediante a consciência profunda que é possível experienciar o ato livre, tido por Bergson como a verdadeira manifestação da vida. Nesse sentido, faz-se necessário um esforço considerável para “descermos” da superfície habitual de nossa consciência rumo às suas profundezas.

Embora Bergson afirme, no *Ensaio*, que muitos morrem sem conhecer a verdadeira liberdade, ele infere que esta admite graus. Ou seja, mesmo que a totalidade de nossos estados se materialize a partir de algo relativo a nossa consciência superficial, o ato será livre. Isto porque ele exprime a abrangência dos nossos sentimentos, de nossas vontades e de nossos pensamentos. Somos mais ou menos livres de acordo com o grau em que a consciência profunda se coloca no ato.

Por outro lado, nossas ações do cotidiano estão, em sua maioria, relacionadas à consciência superficial. Quando acordamos, por exemplo, poderíamos nos afetar profundamente com as lembranças que tivemos de nossos sonhos, de modo a não agirmos conforme o hábito. Mas Bergson infere que, na maior parte das vezes, tais impressões não abalam nossa consciência “como uma pedra que cai na água de um tanque”, limitando-se a conectar-se à ideia “solidificada à superfície” de apenas levantar da cama e iniciar as atividades habituais (BERGSON, 1988, p. 118):

[...] a maior parte de nossas ações diárias se executam assim e, graças à solidificação, na nossa memória, de certas sensações, de certos sentimentos, de certas ideias, as impressões de fora provocam em nós movimentos que, conscientes e até inteligentes, se assemelham, sob muitos aspectos, a atos reflexos. (BERGSON, 1988, p. 118)

A unidade parece ser, segundo Bergson, um dos principais aspectos do ato livre. Relativa a uma espécie de totalidade constatada a partir do dualismo entre espaço e duração, ela configura a liberdade como sua consequência metafísica, visto que infere uma característica humana profunda e verdadeira.

Assim, consciência e ato livre se fundem de tal maneira que Bergson o compara à relação do artista com sua obra:

Somos livres quando os nossos atos emanam de toda a nossa personalidade, quando a exprimem, quando com ela têm a indefinível semelhança que por vezes se encontra entre a obra e o artista. (BERGSON, *ibid.*, p. 120)

Nesse preciso momento do *Ensaio*, Bergson evoca os artistas. O ato livre é a ação pela qual podemos nos colocar completamente, a ponto de sermos confundidos com artistas que executam uma “ação de arte”. Aqui, interioridade e exterioridade se fundem; a consciência profunda parece se unir com a superficial de modo a se colocar por completo no mundo.

A liberdade, segundo Bergson, também é ação. Um ato, no entanto, embebido de interioridade. Nesse sentido, *Matéria e Memória* nos esclarece que nossas lembranças, virtuais, só podem se colocar no mundo mediante o corpo, material. Ou seja, precisamos da exterioridade para *expressar* integralmente nossa interioridade. Em última instância, o espaço é necessário para concretizar a duração dos estados internos de nossa consciência profunda.

O ato livre parece ser aquela ação pela qual conseguimos nos exprimir em toda a abrangência de nossos sentimentos, de nossas vontades e de nossos pensamentos. Equivale à intimidade, ao modo de ver a vida a partir de um passado singular. Em outras palavras, o ato livre diz respeito a nossa concepção pessoal de vida transposta para a própria vida, para o mundo. Ele se difere, nesse sentido, de um ato baseado em um eu superficial:

O eu toca, de fato, no mundo exterior pela sua superfície; e como esta superfície conserva a marca das coisas, associará por contiguidade termos que percepcionara justapostos. (BERGSON,

ibid., p. 115)

Bergson acusa o associacionista de errar quando, para exemplificar sua tese, escolhe ações realizadas sob circunstâncias corriqueiras da vida. Estas seriam ações insignificantes justamente por estarem relacionadas a motivos determinantes. A ação livre é, pelo contrário, algo destituído de uma razão alcançável ou de um motivo óbvio. E como o envolvimento do espírito na ação depende da liberdade de sua decisão, há aí uma questão de graus: tem-se ações mais ou menos livres.

#### **4.2 A atenção e o ato livre na filosofia**

Voltemos à ideia de desatenção à vida. Em *A percepção da mudança*, Bergson menciona os limites que a atenção impõe à criação:

A atenção pode tornar mais preciso, iluminar, intensificar: ela não faz surgir, no campo da percepção, aquilo que ali não se encontrava de início. Eis a objeção. – Ela é refutada, cremos nós, pela experiência. Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas. (BERGSON, 2006, p. 155)

Como vimos, os artistas são desatentos à vida porque possuem um menor grau de preocupação, em relação à maioria de nós, com o aspecto material e prático da vida. A desatenção à vida pragmática, um dos elementos principais da situação risível, parece ser agora acusada como “útil” para uma percepção maior da realidade. O motivo disso está no fato de que a atenção estruturada na necessidade de agir limitaria nossa compreensão das coisas.

A desatenção, então, nos daria abertura para outra perspectiva de mundo. No entanto, a vida não costuma acontecer dessa maneira: temos a tendência natural de usar nossa memória e de nos colocar de súbito na matéria, de modo a buscar um aproveitamento útil em relação à situação presente. Talvez agora possamos



entender porque Bergson distingue a memória-hábito da memória espontânea, embora ambas façam parte de um misto separado artificialmente para fins teóricos: apesar de conservarmos todo o nosso passado na memória, negligenciamos o desnecessário à ação. De maneira semelhante, a percepção também se limita, pois costuma nos levar à parte pragmaticamente interessante da matéria.

Nesse momento, é importante destacar que, quando constatamos o caráter natural dessa postura prática, apoiamo-nos no próprio Bergson, que acusa o cérebro de ser responsável pela tendência de tal feito:

O cérebro parece ter sido construído tendo em vista esse trabalho de seleção. Não seria difícil mostrá-lo no que diz respeito às operações da memória. [...] O cérebro serve para efetuar essa escolha: atualiza as lembranças úteis, mantém no subsolo da consciência aquelas que de nada serviriam. (BERGSON, 2006, p. 158)

A vida a qual Bergson se refere em *O riso* é uma vida que visa a ação. Não defenderemos aqui outro tipo de vida bergsoniana, pois o filósofo parece tratar esses *sonhadores* como “acidentes felizes” da natureza – que, como vimos, é extremamente utilitária –, espíritos concebidos de maneira diferente da usual:

Mas, de longe em longe, por um acidente feliz, homens surgem cujos sentidos ou cuja consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de vincular sua faculdade de conhecer à sua faculdade de agir. Quando olham para alguma coisa, veem-na por ela mesma, e não mais para eles; percebem por perceber – por nada, pelo prazer. (BERGSON, 2006, p. 158)

Nada vemos de diferente entre esse tipo de espírito e o do sonhador referente à teoria da ação pragmática explicitada aqui. Ambos não sentem a necessidade comum de usar a memória e a percepção de modo proveitoso ao presente. Por esse motivo, conseguem acessar um maior número de lembranças e de elementos diferentes da realidade. Ora, o artista é um sonhador: desloca sua atenção do óbvio, do exigido pela manutenção da vida.

É importante enfatizar, nesse momento, que as obras consideradas neste

trabalho não sugerem algum tipo de moralidade. Embora constatem a existência da liberdade, não estabelecem regras para a vida ou para a ação. Ou seja, do fato de Bergson distinguir o artista ou o filósofo do tipo de pessoa de bom senso pragmático, não se segue que ele determine normas ou hierarquias impostas à vida<sup>39</sup>. Da mesma forma, não há críticas à ciência ou à liberdade, mas ao modo como são encaradas por seus estudiosos.

No entanto, é possível verificar que, enquanto nos colocamos nas coisas de modo a selecionar suas partes úteis à ação, ignoramos outros de seus aspectos. Por ter uma postura diferente desta, o artista seria um tipo que consegue se relacionar mais livremente com o mundo. Em outros termos, ele parece não apenas agir livremente, mas acessar os elementos em sua temporalidade, isto é, um pouco distante das amarras da espacialização das qualidades.

Nesse ponto, parecemos estar em uma emboscada. Se em *O riso* a “lei fundamental da vida é uma lei de ação” (BERGSON, 2011, p. 176) e o tipo sonhador é desatento ao presente, por que o artista, considerado parte desse tipo, seria alguém que não apenas age, mas age livremente?

A princípio, apenas os sonhadores parecem conseguir ter maior acesso à temporalidade das coisas e à duração de si mesmos. No entanto, esse privilégio significaria deslocar a atenção e ignorar as necessidades das situações. Inserir nossa personalidade em uma ação e nos colocar nas coisas de maneira distinta da usual seria, então, inútil à vida? A ação pragmática e a ação livre seriam coisas completamente distintas? Bergson parece sugerir algo no *Ensaio*:

Queremos saber por que razão nos decidimos, e descobrimos que o fizemos sem razão, talvez até contra toda a razão. Mas aí reside, em certos casos, precisamente a melhor das razões. A ação efetuada já não exprime então tal ideia superficial, quase exterior a nós, distinta e fácil de exprimir: corresponde ao conjunto dos nossos sentimentos, dos nossos pensamentos e das nossas aspirações mais íntimas, à concepção particular da vida que é o equivalente de toda a nossa

---

<sup>39</sup> Em *As duas Fontes da moral e da religião*, Bergson dá um peso moral à ação livre. Decorrente do dualismo sempre presente em suas obras, a moral se bifurca no que ele chama de moral aberta e moral fechada: enquanto a primeira é social e impessoal, a segunda é individual e extremamente pessoal. No entanto, a obra é tardia e pode ser discutivelmente atribuída a um terceiro Bergson. Trabalharemos, portanto, com a falta de caráter moral das obras estudadas aqui.

experiência passada, em síntese, à nossa ideia pessoal de felicidade e da honra. (BERGSON, 1988, p. 119)

Como já dissemos, apesar de não estar atento à vida pragmática, o tipo sonhador-artista é considerado filosoficamente privilegiado por Bergson. De fato, sua proposta em *Percepção da Mudança* é a de fazer filosofia como os artistas fazem arte, deslocando a atenção para aspectos da realidade que não são de interesse prático. Em outras palavras, o projeto filosófico apresentado consiste em ater-se ao que não serve aparentemente à ação, buscando assim uma compreensão mais abrangente da realidade. Filosofar seria, então, desvirtuar subitamente a atenção à vida tal como proposta em *O riso*.

A utilidade de tal desatenção seria a de reformular uma metafísica que desse conta de problemas mal colocados ao longo da história da filosofia. Isso porque as confusões metafísicas, constantemente denunciadas por Bergson, ocorreriam devido ao fato de que os filósofos não conseguem se desvincular do aspecto prático da vida. Sobre isso, o Prefácio (à primeira edição) de *Matéria e Memória* acrescenta:

Se é verdade, de fato, que nossa inteligência tende irremediavelmente a materializar suas concepções e a representar seus sonhos, pode-se presumir que os hábitos assim adquiridos na ação, remontando até a especulação, viriam perturbar em sua própria fonte o conhecimento imediato que teríamos de nosso espírito, de nosso corpo, e de sua influência recíproca. Portanto, muitas dificuldades metafísicas nasceriam, talvez, do fato de que nós confundimos a especulação e a prática, ou do fato de que nós puxamos uma ideia na direção do útil quando cremos aprofundá-la teoricamente, ou enfim do fato de que nós empregamos as formas de ação ao pensar. (in: BERGSON, 2008, p. 444)

Assim, na tentativa de fazer filosofia a partir de uma percepção limitada pelas exigências da vida prática, criamos ilusões e falsos problemas. Em última instância, não damos conta da constante mudança dos elementos do universo. Engessamos e analisamos mal as coisas, agrupando-as arbitrariamente e confundindo, por exemplo, qualidade e quantidade. Esta é, pois, a grande denúncia do *Ensaio* ao versar sobre o “problema da liberdade”. O mesmo ocorre em *Matéria e Memória*,

onde há a proposta de suspender as confusões teóricas presentes no realismo e no idealismo da matéria.

Dessa forma, parecemos vislumbrar dois âmbitos da estética: de um lado o ato livre, desvinculado da necessidade e compreensível apenas do ponto de vista da duração; do outro o gesto risível, cômico por natureza na medida em que atropela todas as bases da vida social e pragmática. O tipo sonhador é, nesse sentido, aquele que manifesta as vivências psíquicas, apontando para o sistema da duração, desamarrado das preocupações da ação pragmática. Aqui, um artista pode ser aquele que age livremente enquanto gesticula, distraído à vida pragmática, risivelmente. Da mesma forma, o filósofo precisa se desvincular das exigências dessa vida para rever alguns problemas metafísicos. Isto significa, pois, se desprender das considerações pragmáticas acerca do riso.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria da comicidade de Bergson nos dirige ao aspecto pragmático da vida, na medida em que o riso possui a função social de punir aqueles que não obedecem às necessidades requeridas pela ação. Em contrapartida, essa mesma filosofia do riso atesta as limitações da comédia para a vida, visto que não dá conta de aspectos profundos do espírito, furtando-os em prol de generalizações risíveis. O observador da comicidade é insensível a individualidades, e isto o afasta da arte, que para o filósofo é distante da sociedade e próxima à verdadeira temporalidade.

Assim, embora *O riso* ressalte o aspecto social e pragmático da vida, há na obra uma distinção recorrente entre a comédia e a tragédia, elegendo esta última como mais próxima da arte em relação àquela. Nesse sentido, o artista é considerado alguém que consegue desviar sua atenção das coisas observadas pelas pessoas envolvidas com a comicidade, por exemplo, e se colocar de maneira diferente e profunda no mundo.

Se o observador da comédia ri porque vê insensibilidade em relação ao que a vida pragmática nos determina, ele é insensível quanto à parte da personalidade das pessoas colocada em suas ações. Com a postura desse tipo de espectador é possível voltar-se apenas para os gestos risíveis até daqueles que agem livremente. Aqui, há a sugestão de que talvez a constatação da distração seja relativa à perspectiva do observador, visto que um distraído pode estar atento à ambientação de sua atividade livre, mas desatento a determinadas ocorrências que o rodeiam. Basta pensar quão difícil é, em certo sentido, segundo Bergson, realizar um ato completamente livre.

Mas, para nos guiar diante desses problemas encontrados em *O riso*, é preciso tomar como fio condutor a teoria bergsoniana da ação. Ela envolve tanto o gesto risível, relativo à parcela da ação que se furta à consciência, quanto o ato livre, expressão máxima de uma personalidade na ação. Na metade dessa escala gradual, acreditamos haver o que chamamos de *ação pragmática*, relativa ao bom-senso do uso da memória, fenômeno encontrado na teoria da ação de *Matéria e*

*Memória*. O motivo para esta inferência está no fato de que vemos um conflito entre o ato livre do *Ensaio* e a ação encontrada em *O riso* e em *Matéria e Memória*, na medida em que o ato livre parece ser mais relativo ao tipo sonhador que ao tipo de bom senso, enquanto este diz respeito à ação.

Nesse sentido, a questão acerca da liberdade proposta pelo *Ensaio* é um dos pilares para esta pesquisa, pois desafia a ideia central de *O riso* em diversos níveis. Ora, a duração é a verdadeira vida da consciência, e só podemos materializá-la através de ações livres. Por esse motivo, gestos risíveis, embora afetem seus espectadores e causem boas gargalhadas, não são expressões de nossos estados psicológicos profundos. Nesse sentido, a crítica à espacialização de qualidades pode ser feita ao funcionamento da estrutura da comicidade atestada por Bergson, no sentido de que não há contato, tanto na expressão quanto na materialização e na observação da comédia, com o aspecto profundo de nossa consciência. E se há, por outro lado, uma função atribuída ao riso, esta se manifesta em lugares-comuns áridos para um ato livre. Em outras palavras, a comicidade se volta para uma vida pragmática, e o artista cômico se difere expressivamente do artista trágico, visto que este está voltado para o ato livre.

Tal questão nos leva à sugestão bergsoniana de que devemos, como filósofos, aproximarmo-nos da conduta do artista, pois este não se atenta aos aspectos úteis da realidade para agir enquanto cria. Mas aqui nos enveredamos na seguinte pergunta: seria possível atribuir os preceitos da ação livre à “teoria da ação” presente em *Matéria e Memória*? Se o artista é o maior representante do ato livre e, ao mesmo tempo, é o exímio sonhador da “teoria da ação”, esta parece ser uma boa razão para acreditarmos na distinção extrema (de grau) entre a ação pragmática e o ato livre, do mesmo modo que este se difere do gesto risível.

Assim, o artista, embora se coloque de maneira exemplar em uma ação, parece ser alvo do riso de acordo com as formas bergsonianas da comicidade. E se o riso objetiva corrigir os distraídos da vida, estamos diante de um problema.

De qualquer maneira, se o artista age livremente porque se coloca por completo em uma ação e isso envolve se distrair de aspectos pragmáticos da vida, não haveria problemas de concluirmos que ele é risível e sonhador. O problema se

encontra, todavia, no fato de que, segundo Bergson, o riso visa punir a falta de fluidez (mecanicidade) de um corpo e de um espírito no presente, na medida em que atestam um caráter rígido e desatento em um momento impróprio. Mas o que é impróprio, nesse caso, talvez dependa estritamente do observador, pois um gesto risível pode ocorrer em um ato de alto grau de expressão livre.

Como vimos, o riso reprime as posturas distantes do centro ao qual a sociedade se encontra, indicando uma atividade isolada e afastada do grupo, ou simplesmente a ausência de qualquer atividade. Há, na pessoa risível, uma ameaça ao chamado “progresso geral”. Aqui, a consideração de Platão acerca do riso é invertida, visto que o fenômeno passa de provocador à ordenador. A comédia, então, ordena. A arte e a filosofia, por outro lado, provocam a ordem social.

Desse modo, parece que há, em Bergson, uma moral no riso, pois ele indica o modo como a vida deve ser vivida: deve-se estar adaptado a todo tipo de atividade, principalmente àquelas que afetam a comunidade. Todavia, estar atento à vida pragmática pode significar um contato demasiadamente ajustado com os hábitos de uma sociedade, o que nos tira de uma postura desafiadora em relação à especulação e à arte. A completa adequação aos ditames sociais também aproximaria o agente de um maquinismo risível.

Ao passarmos pelas últimas páginas de *O riso* com olhares mais atentos, perceberemos pistas de que a obra trata apenas de uma espécie de definição dos critérios e dos fundamentos da estrutura da comicidade. Como sugerimos sutilmente nesta pesquisa, parece ficar evidente a existência de outro tipo de vida, exposta pelo drama:

O que o drama vai buscar e traz à luz é uma realidade profunda que nos é velada, muitas vezes em nosso próprio interesse, pelas necessidades da vida. Qual é essa realidade? Quais são essas necessidades? (BERGSON, 2007, p. 118)

A tese sobre a existência de dois sentidos da vida em Bergson não é inédita. Worms escreveu um livro reservado à ideia. No início do processo desta pesquisa, no entanto, não conhecíamos a obra. Após algumas leituras dos trabalhos

bergsonianos, percebemos um conflito entre a noção de *ação* em *O riso* e a ideia de *ato livre* do *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Embora Bergson infira que a lei da vida seja uma lei de ação, ele costuma tecer críticas sobre o modo como nossa postura diante dessa lei limita nossa percepção das coisas. Foi diante dessa constatação que recorremos à conferência *Percepção da mudança*. Nela, o filósofo elogia a maneira como os artistas conseguem ser desatentos à vida e, conseqüentemente, alcançam uma visão mais abrangente do mundo. A partir daí, criamos bases para nossa tese de que é possível pensar em uma vida pragmática, distinta da vida em sua duração.

Em *Percepção da Mudança*, Bergson infere que a exigência utilitária da ação nos limita. Em vista disso, propõe uma filosofia inspirada na desatenção artística à vida pragmática. Notamos, aí, a contradição provocada entre a tensão da vida do artista, proposta nessa obra, e a vida do desatento, encontrada em *O riso*. Embora ambos envolvam a mesma postura em relação às necessidades pragmáticas, as abordagens são contraditórias por serem admitidas de maneiras diferentes de acordo com o sentido da vida considerado. Se no ensaio sobre a comicidade o riso combate algo prejudicial à sociedade e ao funcionamento da teoria bergsoniana da ação pragmática, em *Percepção da Mudança* o que antes era tratado como risível possui um aspecto sério e modificador de perspectivas. Nesse sentido, podemos pensar que o riso reprimiria a realização de atos relacionados a outro sentido da vida.

Diante desse contexto, encontramos *Bergson ou os dois sentidos da vida*, de Worms. Na obra, há justamente a tese de que suspeitávamos. Os dois sentidos da vida são apontados pelo autor como presentes desde o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, em que é constatada a diferença de natureza entre espaço e duração. Por esse caminho, então, fizemos esta pesquisa.

Mas consideremos a vida apenas pelo seu aspecto pragmático. Ora, não somos nós mesmos os definidores do risível e do descabido nas ações dos outros? E não estariam alguns pragmáticos limitados em suas próprias realidades, com reações habituais e improdutivas diante do futuro? É o caso, aqui, de se pensar na possibilidade do pensador como aquele que constata novas maneiras de encarar a



utilidade para a vida pragmática a partir de novas perspectivas. E a ideia de pensador não diria respeito apenas ao filósofo da classe de ouro platônica, mas a qualquer pessoa que pensa.

A ideia é a de que, se novas compreensões da realidade podem implicar em novas acepções sobre a utilidade das coisas, os elementos dos tipos de pessoas de ação podem ser constantemente modificados. E se este raciocínio fizer sentido, devemos desafiar o risível para pensar. Precisamos, em última instância, desviar nossa atenção do que nos parece útil para considerar novas utilidades.

Quando acusa os filósofos de constatarem falsos problemas e estabelecerem respostas duvidosas devido à cientificização da metafísica e da psicologia, Bergson parece denunciar uma confusão que também afeta o modo como sua teoria da ação funciona no mundo. E porque esse funcionamento pode ser modificado a partir do modo como vemos as coisas, o que consideramos útil e risível também deve ser questionado. É possível, então, que nosso modo agir também possa ser denunciado por conta de nossos problemas filosóficos. Nesse sentido, poderia haver uma espécie de “reviravolta da ação pragmática”.

Por fim, considerar o presente para agir é estar atento ao que nos é útil. A utilidade, por sua vez, depende de nossa compreensão sobre as coisas. Jogar com a atenção, nesse caso, parece nos dar subsídios para procurar novas serventias mediante outras visadas de mundo. Cabe a nós, portanto, pensar nos desafios da atenção e da vida pragmática a partir da filosofia e do ato livre.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. O Esforço Intelectual. In: **A Energia Espiritual**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 154-189.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Matière et mémoire**. (Édition critique) Paris: PUF, 2008.

\_\_\_\_\_. A Percepção da Mudança. In: **O Pensamento e o Movente**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 149-182.

\_\_\_\_\_. **O Riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CRITCHLEY, Simon. **On humour**. New York: Routledge, 2002.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GAROTOS PODRES. **Canções para Ninar**. São Paulo: Radical Records: 1999. 1 disco compacto (60 min.): digital, estéreo.

GÓES, Paulo. **O problema do riso em O nome da rosa, de Umberto Eco**. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 213-240, jan./jun. 2009.

Desconhecido. **Hino Homérico IV a Hermes**. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Ed. 2006.

MARQUES, Silene. **Ser, Tempo e Liberdade**: As Dimensões da Ação Livre na Filosofia de Henri Bergson. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2006.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

SAFATLE, Vladimir. **Sobre um riso que não reconcilia**: notas a respeito da "ideologia da ironização". *A Parte Rei*, 55, p. 1-13, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **O Santo e a Porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

WORMS, Frederic. **Bergson ou os dois sentidos da vida**. Tradução de Aristóteles Angheben Predebon. São Paulo: Unifesp, 2010.

ZUNINO, Pablo. **Bergson**: A metafísica da ação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <[http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-25022011-133927/publico/2010\\_PabloEnriqueAbrahamZunino.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-25022011-133927/publico/2010_PabloEnriqueAbrahamZunino.pdf)>. Acesso em: 13 de setembro de 2012.